



HAL
open science

La Régie au théâtre de l'Opéra Comique (1836-1875) : l'exemple de Louis Palianti et sa Collection de mises en scène

Léa Oberti

► **To cite this version:**

Léa Oberti. La Régie au théâtre de l'Opéra Comique (1836-1875) : l'exemple de Louis Palianti et sa Collection de mises en scène. Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université, 2022. Français. NNT : 2022SORUL062 . tel-03931305

HAL Id: tel-03931305

<https://theses.hal.science/tel-03931305>

Submitted on 9 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V

Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223)

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

Léa OBERTI

le : 21 novembre 2022

**La régie au théâtre de l'Opéra Comique (1836-1875) :
l'exemple de Louis Palianti et sa *Collection de mises en
scène***

Sous la direction de :

Mme Sylvie DOUCHE – Maître de conférence habilitée, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Olivier BARA – Professeur, Université Lyon 2

M. Jean-Christophe BRANGER – Professeur, Université Lyon 2

M. Gilles DEMONET – Professeur, Sorbonne Université

Mme Florence NAUGRETTE – Professeure, Sorbonne Université

Mme Catherine TREILHOU-BALAUDÉ – Professeure, Sorbonne Nouvelle

**La régie au théâtre de l'Opéra Comique
(1836-1875) : l'exemple de Louis Palianti
et sa *Collection de mises en scène***

Remerciements

Que soient ici chaleureusement remerciés :

Sylvie Douche ma directrice de recherche pour sa disponibilité et son soutien durant l'élaboration de ce travail et pour sa lecture attentive.

Sorbonne Université pour m'avoir accordé un contrat doctoral et avoir ainsi financé mes trois premières années de thèse.

Mon comité de suivi : Lucie Kayas et Anne Penesco pour leur encouragements.

Les personnels des bibliothèques pour leur accueil et l'aide apportée au cours de mes recherches : la Bibliothèque nationale de France, La Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et plus particulièrement Pauline Girard, Les Archives Nationales et plus particulièrement Émeline Rotolo.

À l'Opéra Comique : Agnès Terrier dramaturge et Michaël Dubois régisseur général.

Mes collègues et camarades de doctorat pour le partage et le soutien et plus particulièrement Adeline Justin et Óscar Catalán, ainsi que Pierre Girod.

Fabrice Dalis, Élodie Neuville et Lucienne Zederman pour leur aide à la traduction.

Mes proches pour leurs encouragements et plus particulièrement mes parents pour leur précieuses relectures.

Introduction

J'ai croisé le nom de Louis Paliani, régisseur au théâtre de l'Opéra Comique entre 1836 et 1875, pour la première fois, sur les lieux mêmes où, plus d'un siècle auparavant, il avait pratiqué son art de chanteur et de régisseur. En 2013, alors stagiaire au service de dramaturgie du théâtre j'occupais un bureau du théâtre de l'Opéra Comique situé en face du petit théâtre (l'une des salles de répétition de l'Opéra Comique au XIX^e siècle). Lors d'une recherche documentaire portant sur un tout autre sujet, le nom de Louis Paliani a émergé. Intriguée par ce nom à consonance familière je me décidai à poursuivre ma lecture. Bien des décennies plus tôt, Louis Paliani exerçait la fonction de régisseur à quelques mètres de l'endroit où je me trouvais, ce même métier que je pratiquais régulièrement depuis le début de mes études en musicologie et auquel je me destinais. Jusqu'à cette rencontre au détour d'une lecture, je n'avais jamais envisagé que ce métier puisse avoir des origines si anciennes et la perspective de plonger dans la pratique de mes « ancêtres professionnels » piqua ma curiosité. Je n'avais pas imaginé que la régie puisse avoir une histoire si ancienne ni la mise en scène une trace écrite si éclairante. En cherchant à en savoir davantage je découvris au fil de mes lectures qu'il existait une preuve concrète de l'activité de Paliani : sa *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques représentés pour la première fois à Paris rédigée et publiée par M. L. Paliani*. Je ne sais quelle intuition me persuada alors que ces documents pouvaient en partie répondre à ces interrogations personnelles sur l'histoire des problématiques rencontrées dans le travail du plateau et l'écriture de la scène. Cette question de la notation est, en effet, au cœur de mes préoccupations professionnelles (de régisseur mais aussi d'assistante à la mise en scène dans le domaine de l'opéra) et l'un de mes centres d'intérêt en tant que chercheuse en musicologie. Cette thématique de réflexion en lien avec la mise en scène d'opéra avait été amorcée à l'occasion d'un colloque à Toulouse en avril 2012 sur le thème de la notation du travail théâtral et la perspective d'entamer une démarche de recherche pour traiter cet objet, à la frontière entre Musicologie, Histoire et Arts du spectacle pour une période antérieure me séduit immédiatement. L'existence de livrets de mise en scène dont je ne connaissais rien et dont je peinais alors à imaginer la forme et le contenu piqua d'autant plus ma curiosité

que dans le même temps j'apprenais qu'à l'Opéra de Paris des cartons entiers de partitions étaient jetés. Cette survivance unique d'archives liée à la régie m'apparut donc comme une chance à saisir pour comprendre la singularité de Paliani, son empreinte en tant que régisseur, son action au sein du théâtre de l'Opéra Comique et la production d'une série de livrets de grande ampleur qu'est sa *Collection de mises en scène*. Mon stage salle Favart avait fait naître une sensibilité à l'histoire mouvementée du théâtre de l'Opéra Comique ainsi qu'aux péripéties propres à ses archives¹ et ce contexte renforça ma détermination à répondre aux questions qui m'agitaient.

Les traces laissées par les régisseurs sous forme de journaux de bord (sorte de chronique quotidienne du théâtre) permettent de reconstituer la vie du théâtre et le rôle du régisseur dans cette économie de fonctionnement. Alors que l'Opéra-Comique, l'un des théâtres privilégiés et parmi les plus prestigieux de Paris rayonne par la singularité de son répertoire (alternance du parlé et du chanté) sans cesse renouvelé, le régisseur Paliani assure par le biais de ses livrets le lien avec la province dont les théâtres les plus modestes jalourent les succès parisiens.

Le « vide musicologique » constaté en cherchant des informations sur la régie à l'Opéra Comique et plus particulièrement sur Louis Paliani et sa collection de mises en scène m'a d'abord surpris car beaucoup de questions relatives à l'Opéra Comique ont été largement abordées par la littérature musicologique. Les fonds susceptibles de conserver des informations utiles à l'étude du répertoire de l'Opéra Comique et des livrets de mise en scène ont fait l'objet de nombreux commentaires et catalogages, nécessaires, étant données la densité et l'hétérogénéité des documents. Des études ont été consacrées aux archives lyriques essentiellement dans des fonds parisiens. Les travaux de Nicole Wild², Robert H. Cohen et ³, la thèse de doctorat de Françoise Karro-Pélisson consacrée à l'Association des régisseurs de théâtre⁴ puis le catalogue réalisé par Michela Niccolai et Pauline Girard à la Bibliothèque historique de la ville de Paris⁵, ont mis en lumière

¹ En 2013, j'ai pu suivre la mise en place d'une campagne de versement d'une partie des archives de l'Opéra Comique, conservées jusqu'à présent au théâtre, aux Archives Nationales, dans le but de leur numérisation.

² Nicole Wild, « Le théâtre lyrique français du XIX^e siècle dans les collections de la bibliothèque de l'Opéra », *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Serpenoises, Metz, 1995.

³ Robert H. Cohen et Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mises en scène lyriques en France. Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, New York, Pendragon Press, 1986.

⁴ Françoise KARO PELISSON, *Régie théâtrale et mise en scène, l'association des régisseurs de théâtre (1911-1939)*, Presse universitaires du septentrion, Lille, 2014.

⁵ De 2013 à 2016, le fonds de mises en scène lyriques de la Bibliothèque Historique de la ville de Paris fait l'objet d'un nouveau catalogue, rédigé document en main par Michela Niccolai. Ce catalogue, qui a été achevé par Pauline Girard en 2017 et 2018, avec l'ajout de 370 mises en scène, complète et enrichit le

l'existence de fonds conservant des livrets de mises en scène d'opéras-comiques datant du XIX^e siècle. Certaines études se sont penchées plus spécifiquement sur les sources relatives à l'Opéra Comique dont l'étude du répertoire par Nicole Wild et David Charlton⁶ et des registres par Elizabeth C. Bartlet⁷.

De manière générale, l'attention portée à l'Opéra Comique s'est concentrée sur son histoire en tant qu'institution⁸. Ce parti pris est compréhensible, tant cette histoire est riche de nombreux épisodes, mais cette perspective a laissé de côté l'histoire « interne » du théâtre, son mode de fonctionnement, ses personnalités (hors chanteurs de premier plan) ainsi que les métiers de l'ombre (dont les régisseurs). Quelques métiers relatifs au monde lyrique ont fait l'objet d'études : les machinistes par Mathias Auclair⁹ ou les directeurs de théâtre par Jean-Claude Yon¹⁰. Mais elles ne sont pas spécifiques au théâtre de l'Opéra Comique. La figure du régisseur est la grande absente des études. Elle est parfois évoquée mais jamais étudiée en tant que telle. L'histoire de la mise en scène d'opéra a donné lieu à des études collectives récentes qui ont eu pour mérite de remettre ce thème à l'honneur. Je pense notamment aux travaux en études théâtrales d'Isabelle Moindrot¹¹ ; elle a œuvré pour l'émergence d'une réflexion autour des questions d'histoire de la mise en scène¹² dans la période qui m'occupe. Pour ce qui est de la mise en scène lyrique (essentiellement parisienne), ce sont les musicologues qui occupent le devant de la scène. Bien que la voie

catalogue imprimé, tout en permettant la recherche à partir des anciennes références. Il propose également une datation de chaque mise en scène.

⁶ David Charlton et Nicole Wild, *Théâtre de l'Opéra Comique : Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005.

⁷ Elizabeth C., Bartlet « Archival sources for the Opéra-Comique and its registres at the Bibliothèque de l'Opéra », *19th Century Music*, vol. 7, n°2, 1983-1984.

⁸ Parmi la pléthore de références citons Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique, trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS éditions, 2002.

⁹ Mathias Auclair, Alain Batifoulier, Cécile Coutin, Paulin Girard, (éd.) *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle, Catalogue de l'exposition au Centre national du costume de scène et de la scénographie* (CNCS), Moulins, 2012.

Mathias Auclair, « Chefs machinistes et régisseurs de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle », dans Catherine Join-Diéterle (dir.) *L'envers du décor*, Paris, Gourcuff-Gradenigo, 2012, p. 77-83.

¹⁰ Jean-Claude Yon, (dir.), *Directeurs de théâtre (XIX^e-XX^e siècles), Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

¹¹ Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, CNRS Editions, 2006.

¹² Voir notamment : Roxane Martin, et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Bénédicte Boisson, Alice Folco, et Ariane Martinez, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Paris, PUF, 2010.

Mara Frazia & Pierre Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, « L'Esprit des lettres », Paris, Desjonquères, 2010.

Martial Poirson, « Le plateau à l'œuvre : du manuscrit de souffleur au relevé de mise en scène (XVII^e-XXI^e siècle) », *Revue d'Histoire du Théâtre ("Mémoires de l'éphémère")*, 2008, P. 5-12.

ait été ouverte dès 1939 par Marie-Antoinette Allévy avec son ouvrage sur *La Mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*¹³, Les écrits de référence de Nicole Wild¹⁴ et Arnold Jacobshagen¹⁵ montrent combien l’histoire de la mise en scène lyrique, surtout au XIX^e siècle peut entrer dans le champ d’une analyse musicologique tout en conservant une perspective historique. J’ai donc pris en compte avec intérêt ces publications relatives à la mise en scène sur les scènes de la capitale tout en élargissant mes références aux publications internationales¹⁶. Le principal artisan de la mise en valeur de ces traces écrites est le musicologue H. Robert Cohen dont les nombreuses publications¹⁷ ont fait la part belle aux livrets de mise en scène. Parmi eux citons : *The original staging manuals for Twelve Parisian operatic premières*, douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes ainsi que *The original staging manuals for Ten Parisian operatic premières*, dix livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes : 1824-1843¹⁸. Ces présentations de livrets sont toutefois assez

¹³ Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genève, Droz, 1939.

¹⁴ Nicole Wild, « La question de la mise en scène à l’époque du grand opéra » *Le répertoire de l’opéra de Paris 1871-2009, analyse et interprétation*, dans Solveig Serre (dir.), Paris, École des Chartes, 2011, p. 313-320.

Nicole Wild, « La mise en scène à l’Opéra Comique sous la Restauration », *Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, dans Nicole Wild et Herbert Schneider (dir.), Hildesheim, Olms, 1997. D’autres travaux de Nicole Wild sont consacrés aux décors et aux costumes au XIX^e siècle et sont assez uniques en la matière.

¹⁵ Arnold Jacobshagen, « Analysing Mise en scène : Halevy’s *La Juive* at the Salle Le Peletier », dans Annegret Fauser et Mark Everist, (dir.), *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p.194.

Arnold Jacobshagen, « Von der Revolution zur ‘Grand Opera’ : « Mise en scène an der Pariser Oper im frühen 19. Jahrhundert », *Neue Zeitschrift für Musik* 153, n° 10, 1992, p.6-11.

¹⁶ Outre les travaux d’Elisabeth Bartlet et D’Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1997, de nombreux étudiants dans les universités américaines (surtout des PhD) se sont penchés sur le sujet. Leur faiblesse méthodologique à l’égard des sources m’a cependant conduite à être prudente face à leurs conclusions.

¹⁷ J’ai porté une attention particulière aux titres suivants :

Robert H. Cohen, « On Preparing, Critical Studies of the Original « mise en scène » of Nineteenth-Century Operas » dans *Opera & Libretto II*, Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro et Giovanni Morelli (dir.), Florence, Olschki, 1993, p.215-224.

Robert H. Cohen, et Marie-Odile Gigou, « La Conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle : les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l’Association de la régie théâtrale », *Revue de Musicologie*, LXIV, 1978, p.258.

H. Robert Cohen, “On the Reconstruction of the Visual Elements of French Grand Opera: Unexplored Sources in Parisian Collections.” *International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, dans Daniel Hertz and Bonnie Wade, (éd.) Kassel: Bärenreiter, 1981, p.463-481.

Robert H. Cohen, « Vingt-six livrets de mise en scène datant des créations parisiennes », dans *Music in Paris the 1830’s*, Peter Bloom (éd.), New-York, Stuyvesant, 1991.

Arnold Jacobshagen, « Staging at the Opera Comique in Nineteenth-Century Paris: Auber’s “Fra Diavolo” and the “livrets de mise en scène” », *Cambridge Opera Journal*, vol. 13, n° 3, novembre 2001, p. 239-260.

¹⁸ Robert H. Cohen, *The original staging manuals for Ten Parisian operatic premières*, dix livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes : 1824-1843, Stuyvesant, N.Y, Pendragon Press, 1991

succinctes en matière de contextualisation et n'abordent pas les conditions de production ni la personnalité et la fonction des auteurs de ces livrets. C'est essentiellement sur la circulation des livrets en province que s'est concentrée l'attention des chercheurs. Ce phénomène ayant déjà été étudié par Florence Naugrette¹⁹ et Olivier Bara²⁰, je ne l'aborderai que très brièvement. La figure de Louis Paliani régisseur et l'importance de sa *Collection de mises en scène* dans le développement des livrets n'ont été abordées que très brièvement au détour d'évocations furtives. Seul Arnold Jacobshagen²¹ et Christian Wolff²² citent explicitement son nom dans l'un de leurs articles²³. Il restait donc fort à faire pour faire connaître le nom de Paliani et son parcours singulier de régisseur, de chanteur et de rédacteur de livrets. Il a fallu pour cela se pencher sur les caractéristiques du métier de régisseur dont il est à l'époque une sorte d'étendard dans la sphère théâtrale parisienne et au-delà. Aucune étude ne s'est attachée à rendre compte du fonctionnement du travail quotidien de la troupe au sein du théâtre de l'Opéra Comique. Le régisseur est l'acteur, le témoin et le scribe de ce travail que j'ai cherché à reconstituer. Le contexte d'élaboration de la mise en scène, les règles et le rythme de travail, les lieux occupés dans le théâtre ainsi que la nature du rapport aux auteurs sont autant de questions qui ont motivé ce travail de recherche. Enfin, bien que certains livrets aient été étudiés, soit au titre de l'étude du répertoire, soit pour tenter de reconstituer les caractéristiques scéniques de certaines productions dans et hors du champ de l'opéra-comique, aucune étude d'ampleur n'avait envisagé la collection de mises en scène comme un ensemble cohérent, normalisé répondant à un besoin spécifique des théâtres de province. Ces territoires musicologiques

Robert H. Cohen, *The original staging manuals for Twelve Parisian operatic premières*, douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes, N.Y, Pendragon Press, 1991.

¹⁹ Florence Naugrette, « La province à l'école : les acteurs parisiens en tournée à Rouen », dans *Romantisme, Maîtres et disciples*, n° 122, sous la direction d'Yvan Leclerc, 2003, p. 129-141.

²⁰ Olivier Bara, « Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province » dans *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Florence Naugrette et Patrick Taïeb (dir.), Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003, publications numériques du CÉRÉDI, n° 1, 2009.

²¹ Arnold Jacobshagen, « Oper als szenischer Text: Louis Paliani Inszenierungsanweisungen zu Meyerbeer *Le Prophète* », Edition – Konzeption – Rezeption » Bericht zum Internationalen Kongress / Actes du Colloque international, 13-16 Mai 2007.

²² Wolff Christian, « Die Regiebücher des Louis Paliani für die Pariser Oper 1830-1870 », *Maske und Kothurn*, n° 26, heft 1-2, 1980, p.74-84.

²³ Pour être tout à fait complet mentionnons le fait que Robert H. Cohen a, semble-t-il, consacré une communication à l'étude de la *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques rédigées et publiées par Louis Paliani* lors d'une conférence lors du congrès de l'American musicological society à New York, 1979, mais il ne m'a pas été possible de me procurer des documents portant trace de cette intervention.

peu ou pas explorés m'ont donc invitée à répondre à quelques-unes des questions restantes à ce propos :

- Dans quel contexte favorable (structures théâtrales, liens Paris-province, intérêt marqué pour l'aspect visuel de la représentation,) la pratique de la rédaction des livrets par les régisseurs et en particulier par Paliani se développe-t-elle ?
- Dans quel cadre spécifique s'élaborent les spectacles à l'Opéra Comique (organisation, règles, us et coutumes) ? et quelle place les régisseurs dont Louis Paliani occupent-ils au sein du théâtre, quelles sont leurs attributions ?
- Qui est Louis Paliani et comment la collection de mises en scène innovantes s'inscrit-elle dans une longue tradition de traces écrites liées à la mise en scène ? Quelle place occupe-t-il dans le paysage lyrique du XIX^e siècle ?
- Quelles sont les spécificités et originalités qui font de cette collection un ensemble cohérent et original ? En quoi réside la spécificité d'un outil conçu par un professionnel du plateau et calibré pour le travail en scène ? Dans quelles conditions et de quelle manière les livrets ont-ils été élaborés ?
- Comment la collection répond-elle à un besoin spécifique des théâtres de province ?
- Dans quelle mesure cette collection contribue-elle à diffuser un modèle scénique au-delà des portes des théâtres parisiens ?

Telles sont les questions auxquelles j'ai souhaité répondre en m'appuyant sur un panel de sources conservées dans différents fonds parisiens.

Mon corpus comprend plusieurs sortes de sources documentaires : des journaux de bord du théâtre de l'Opéra Comique, des livrets de mise en scène éparpillés dans différents fonds ainsi que de nombreux articles de presse, spécialisée ou non. Ces archives sont toutes conservées à Paris sur les sites des Archives Nationales, de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, ainsi que de la Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque-musée de l'Opéra, département de la musique, département des arts du spectacle et site de l'Arsenal). Bien que certains documents soient numérisés et consultables en ligne par le biais du site Gallica de la Bibliothèque nationale de France, l'accession aux documents n'a pas été toujours aisée. Les archives de l'Opéra Comique ayant fait l'objet d'un versement aux Archives Nationale en 2013, soit au tout début de mes travaux, ces documents destinés à la numérisation n'ont pas été accessibles pendant

plusieurs années et sont venus enrichir mon corpus en cours de travail. Par ailleurs, le catalogue des livrets de mise en scène présent à la Bibliothèque de la ville de Paris n'a été achevé qu'en 2018. Il aura donc fallu attendre cette date pour connaître la composition intégrale de ces fonds alimentés par de nombreux livrets de la collection Palianti. Enfin, les fonds ayant trait à l'Opéra Comique au sein de la Bibliothèque-musée de l'Opéra se sont révélés être difficilement et partiellement accessibles. Ces difficultés m'ont cependant permis d'envisager de traiter des documents qui, et pour cause n'avaient que peu ou pas été exploités auparavant.

Les journaux de régie de la Bibliothèque-musée de l'Opéra

Ces documents conservés à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, principalement accessibles en ligne sur Gallica (années 1848 à 1876)²⁴, ont été rédigés par les régisseurs Alexis Colleuille et Victor Avocat, deux collègues de Louis Palianti. Ils sont un témoignage au jour le jour des événements programmés et advenus au sein de la troupe (répétitions, représentations, absences, etc.). Le terme « journaux de régie » est celui retenu par le catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Ce n'est pas le titre d'origine car les journaux n'en portent pas. La première page mentionnant uniquement les dates de début et de fin du travail. Nous ne disposons pas non plus de témoignages d'époque permettant d'attester de l'usage d'un terme en particulier pour désigner ces sources. J'emploierai donc, pour désigner cette partie du corpus, divers termes équivalents qui sont cités dans la littérature scientifique relative à l'Opéra Comique et dont certains sont encore employés aujourd'hui par les régisseurs de l'Opéra Comique²⁵. Je parlerai indistinctement de livres de bord, de journaux ou de livres de régie. Ils sont constitués de feuillets manuscrits reliés entre eux (une saison par cahier relié). Une page occupe habituellement, une journée de la vie du théâtre par ordre chronologique (répétitions puis représentations). Ces témoignages directs de la main du régisseur forment une chronique journalière de la vie du théâtre et permettent de mettre en évidence un mode de fonctionnement et des règles propres à la vie de la troupe. Ils revêtent un caractère artisanal mais répondent aussi à une grande normalisation dans la forme et la similarité des informations consignées. Ils sont les témoins du lien privilégié qui unit les

²⁴ Les journaux sont découpés par saison. Quelques saisons sont manquantes : 1851-1852, et de 1869 à 1872. Les cotes concernées sont TH37 à TH39.

²⁵ Le terme le plus usité aujourd'hui est celui de billet de service.

chanteurs aux régisseurs. Bien qu'il n'en soit pas le rédacteur, ces feuillets nous renseignent aussi sur Paliani. Des bordereaux additionnels conservés entre les feuillets évoquent le fait qu'il suit de près les événements liés à la troupe (absences des chanteurs notamment). Ces journaux de régie constituent donc une source de première importance pour saisir le contexte dans lequel évolue Paliani dans la troupe, et les fonctions qui sont attribuées à l'équipe de régie à laquelle il appartient.

La Bibliothèque-musée de l'Opéra conserve aussi un dossier d'artiste au nom de Paliani. Ce dossier est très peu fourni. Il contient trois photos de Paliani en costume de scène, une lettre de recommandation de la maison de l'Empereur en sa faveur (non datée, non signée), ainsi que des faire-part de décès de la famille Paliani.

Les documents conservés aux Archives Nationales

Les Archives Nationales (site de Pierrefitte) conservent une quantité importante de documents d'archives de toutes sortes relatives à l'Opéra Comique. Ses sources sont éparpillées entre les fonds AJ13 (Opéra et Opéra Comique), F21 (administration des Beaux-Arts) et F18 (ministère de l'Intérieur). Les sources des Archives Nationales en lien avec mon sujet sont conservées de manière très éclatée dans divers fonds et dans des multiples cartons au contenu très disparate. Il a donc fallu que je dépouille un gros volume de documents et j'ai été guidée dans mon travail par le répertoire méthodique détaillé sur le thème de l'Opéra Comique réalisé par Yvette Isselin et Émeline Rotolo, respectivement, chargée d'études documentaires, et secrétaire de documentation aux Archives Nationales. J'ai consulté avec profit les cartons relatifs à l'administration²⁶ et au personnel du théâtre de l'Opéra Comique²⁷ et j'ai plus particulièrement été attentive aux cartons portant sur les archives d'Émile Perrin directeur de l'Opéra Comique²⁸, ainsi que ceux qui conservent les documents relatifs à l'administration du Locle et De Leuven²⁹. Il a fallu compléter mes recherches par la consultation d'autres cartons³⁰ et

²⁶ Cotes AJ/13/1137, AJ/13/1139, AJ/13/1153, AJ/13/1632, AJ/13/1695-AJ/13/1700.

²⁷ AJ/13/1051, AJ/13/1054-AJ/13/1056, AJ/13/1058-AJ/13/1060, AJ/13/1067, AJ/13/1136, AJ/13/1138, AJ/13/1467, AJ/13/1628.

²⁸ AJ13/134/135.

²⁹ AJ13/1153.

³⁰ AJ/13/1139. Administration, livrets d'ouvrages, journaux, 1840-1862.

AJ/13/1038-AJ/13/1039. Directeurs, artistes et auteurs. XVIII^e - XIX^e siècles AJ/13/1043. Artistes. 1781-1871.

AJ/13/1058-AJ/13/1060. Législation des différents personnels. An IV-1852.

AJ/13/1136. Engagements des artistes et comptabilité, 1840-1861.

l'ensemble de la recherche m'a permis de mettre en évidence quelques principes d'organisation de l'administration de l'Opéra Comique ainsi que des éléments sur la composition de la troupe et les salaires. C'est le dépouillement du fond F21 qui s'est révélé être le plus fructueux pour mon travail car il conserve des documents (lettres et bordereaux) qui témoignent des échanges entre le Ministère de l'Intérieur (bureau des théâtres de la direction des Beaux-arts) et Louis Paliani alors à la recherche d'un soutien financier institutionnel³¹. Cette lecture a été instructive quant au mode de financement de la *Collection de mises en scène*.

Les livrets de la *Collection de mises en scène*

Le terme de « collection de mises en scène » renvoie notre imaginaire à l'idée d'un objet complet, clos, rassemblé dans un même lieu. La collection répond bien à une certaine unité dans son contenu, mais il en est tout autre de sa conservation. Les livrets étant vendus au choix à l'unité, par volume, ou par collection complète, l'on comprend que la conservation des livrets de la collection soit éclatée en divers fonds et lieu de conservation. Bien que le contrat liant Paliani au ministère de l'Intérieur ait inclus le versement de chacun des livrets³², je n'ai pas trouvé d'exemplaire complet de la collection conservé en un même lieu. J'ai pu toutefois consulter certains exemplaires reliés³³ mais ils contiennent seulement quelques livrets. On ne connaît d'ailleurs pas la motivation de cette reliure qui est peut être un acte postérieur à Paliani pour assurer la conservation. Les volumes reliés ne correspondent pas (ni pour les titres, ni pour l'ordre de classement) à des volumes entiers de la collection tels que Paliani les indique dans les sommaires de la collection et qu'il ajoute parfois en fin de livret. J'en ai conclu que la reliure de certains livrets entre eux n'est pas un élément à interpréter pour servir mon analyse. La conservation des livrets est répartie en différents sites de la Bibliothèque nationale de France ainsi qu'à la Bibliothèque historique de la ville de Paris. Pour la Bibliothèque nationale de France on trouve des livrets à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, au

Bureau des théâtres (F/21) Administration : F/21/1091-F/21/1098, Opéra Comique. An X-1890. F/21/1092. Dossiers d'auteurs et d'artistes. 1819-1876.

F/21/1096. ; états des artistes, choristes et musiciens (1844-1847).

F/21/1097-F/21/1098. États émargés des appointements des artistes, musiciens et employés. 1853-1873

³¹ Le carton contenant les informations relatives à Paliani est catalogué sous la cote F21/1021.

³² À partir de 1846 date du contrat, ce qui exclut donc tous les livrets parus antérieurement.

³³ C'est le cas des exemplaires adressés à A. Romieu au ministère des Beaux-Arts.

département de la musique (anciennement site Louvois)³⁴, ainsi que quelques exemplaires sur le site de l’Arsenal³⁵. On ne connaît pas l’histoire de ces livrets, la manière dont ils ont été versés dans les fonds de la Bnf ni par qui. La présence de nombreux doublons entre les différents sites semble indiquer que plusieurs sources ont alimenté les différents sites. Cela expliquerait aussi pourquoi les livrets n’ont jamais été réunis dans un même lieu de conservation. J’ai également consulté des livrets issus de la collection à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Le site qui conserve les fonds de l’Association de la régie théâtrale abrite bon nombre de livrets de mise en scène dont certains font partie de la collection de mises en scène de Louis Paliani. Le catalogue réalisé par Pauline Girard et Michela Niccolai m’a aidée dans cette recherche. J’ai alors pu constater que des livrets étaient conservés en double exemplaire et qu’un grand nombre de titres correspondaient à des livrets par ailleurs aussi conservés à la Bibliothèque nationale de France.

Ouvrages relatifs au théâtre lyrique et presse spécialisée

Enfin je me suis appuyée sur des publications, essais et dictionnaires, la plupart du temps contemporains de la carrière de Paliani et traitant du théâtre, et plus particulièrement du théâtre lyrique et des coulisses. Les textes d’Arthur Pougin, Antoine Harel³⁶ et Alfred Bouchard³⁷ m’ont particulièrement aidée pour saisir la manière dont les coulisses en général, et le régisseur en particulier, sont perçus par le public et les exécutés. Ces ouvrages sont une précieuse source pour cerner le vocabulaire employé à l’époque

³⁴ À la bibliothèque-musée de l’Opéra comme à Louvois, certains livrets sont conservés sous forme de volumes reliés.

³⁵ Curieusement, je n’ai pas trouvé de documents qui puisse m’aider au département des arts du spectacle.

³⁶ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s’y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

François Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J.N. Barba, 1824.

Il faudrait aussi ajouter :

Albert Vizentini, *Derrière la toile : foyers, coulisses et comédiens. Petites physiologies des théâtres parisiens*, Paris, A. Faure, 1868.

Joseph Rousseau, *Code théâtral, physiologie des théâtres, manuel complet de l’auteur, du directeur et de l’amateur*, Paris, Roret, 1829.

Jean-Baptiste Colson, *Manuel dramatique ou détails essentiels sur 240 opéras-comiques en 1, 2, 3 et 4 actes, classés par ordre alphabétique, formant le fond du répertoire des théâtres de France et sur 100 vaudevilles pris dans ceux qui ont obtenu le plus de succès à Paris*, 3 vol. Bordeaux, 1817.

Jules Moynet, *L’Envers du théâtre machines et decorations*, Paris, Hachette, 1875.

³⁷ Alfred Bouchard, *La langue théâtrale*, Paris, Arnaud & Labat, 1878.

au théâtre de l'Opéra Comique. Les écrits sur la vie du théâtre pendant cette période des deux derniers tiers du siècle sont souvent rédigés sur le ton de l'humour et laissent une place de choix à l'anecdote. Il a donc fallu évaluer scrupuleusement leur fiabilité et les exploiter au regard d'autres sources.

En complément des fonds des archives, des livrets de mise en scène et des écrits sur la vie de théâtres, j'ai dépouillé un abondant corpus d'articles de presse générale et spécialisée. Les périodiques, dédiés ou non à l'art dramatique et lyrique, font une place de choix non seulement aux comptes rendus des représentations mais également aux articles sur des protagonistes du plateau (chanteurs, régisseurs). L'omniprésence des articles consacrés à l'Opéra Comique et à son personnel s'explique par la fréquence soutenue des créations qui provoquent autant d'articles dans la presse. Elle s'explique aussi par le goût du public pour les intrigues et secrets des coulisses dont le régisseur est, dans l'imaginaire collectif, le premier témoin. Ce qui m'a intéressée ici est moins la réception de l'œuvre par le public que le soin accordé au récit de la mise en scène, le suivi du travail et les références faites au personnel de la troupe auquel Palianti appartient. L'image de ce dernier (un régisseur emblématique de l'Opéra Comique, mais aussi du paysage parisien en province grâce à sa collection), se construit en grande partie à partir des articles de presse qui le mettent en scène car il est celui qui « parle au public ». De plus, certains journaux publient eux-mêmes des mises en scène. Palianti commence d'ailleurs la publication de la collection dans *La Revue et gazette des théâtres*. Les périodiques lui appartiennent pour la plupart à des titres spécialisés dans l'art théâtral ou la musique mais je n'ai pas exclu de mon champ d'étude quelques titres de presse généraliste tel que *Le Figaro*. Les titres de presse dépouillés sont conservés au département de la musique et accessibles dans leur quasi-totalité sur la plateforme Gallica. Parmi les nombreux journaux lus certains m'ont été particulièrement utiles : *La Revue et gazette musicale*, *La Revue et gazette de théâtres*, *Le Régisseur des théâtres*, *Le Journal des théâtres*, *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, *La Revue du théâtre*, *Le Figaro*, *Le Ménestrel*, *Le Corsaire*, ainsi que *Le Moniteur des théâtres*. J'ai eu recours dans une moindre mesure aux titres suivants : *Le Monde illustré*, *Le Monde dramatique*, *Le Courrier des spectacles*, *L'Annuaire dramatique*, *La Revue dramatique*, *La France théâtrale* et *le Gil Blas*.

Pour cette étude, je me suis principalement concentrée sur une période comprise entre 1836 et 1875, sans toutefois exclure quelques références à des époques antérieures afin de contextualiser l'émergence des livrets et de replacer leur évolution dans une perspective historique. Cette période de près de quarante ans correspond à la carrière de Paliani à l'Opéra Comique. Il est en effet engagé dans la troupe en tant que régisseur et chanteur en 1836 et il ne quitte le théâtre qu'en 1875, année de sa retraite et de son décès. Ces dates coïncident en outre presque totalement avec la durée de publication des livrets de mise en scène (qui débute selon Paliani en 1839³⁸). Cette période étendue permet aussi de mesurer la permanence des publications malgré un contexte très mouvant. Ces bornes temporelles comprennent en effet plusieurs régimes politiques (Monarchie de Juillet, II^e République, Second Empire et III^e République). Ce sont autant d'autorités auxquelles Paliani devra réclamer un soutien. Au sein du théâtre de l'Opéra Comique la figure de Paliani assure une certaine continuité en dépit des changements de directions³⁹ et de lieux⁴⁰.

Mon sujet, bien que musicologique, a nécessité de faire appel à d'autres disciplines pour compléter mon analyse. Pour enrichir mes travaux j'ai donc élargi ma réflexion aux Arts du spectacle et à l'Histoire en convoquant des travaux issus de ces champs disciplinaires et en prenant en compte certaines méthodes de recherche propres à ces domaines (travail sur les archives de l'histoire de l'Opéra Comique, méthode d'analyse des éléments relatifs à la mise en scène). Cette pluridisciplinarité s'est révélée indispensable pour traiter un sujet dont l'objet pourrait paraître sans les apports d'autres disciplines, trop théâtral pour les musicologues ou bien trop musical pour les chercheurs qui s'intéressent à l'histoire du théâtre. Pour moi, les approches proposées par ces trois disciplines ne s'excluent pas les unes les autres mais elles contribuent, lorsqu'elles se croisent et se complètent, à exploiter pleinement les sources. C'est d'ailleurs la démarche adoptée par bien d'autres chercheurs. L'on remarque que certains musicologues ont contribué fortement, et même majoritairement, à la parution d'articles sur la mise en scène lyrique et les livrets de mise en scène⁴¹. L'apport spécifique de la musicologie peut donc

³⁸ La date fait l'objet de nombreux débats.

³⁹ Pendant sa carrière, Louis Paliani ne connaît pas moins de huit directeurs différents : François Louis Crosnier, Alexandre Basset, Émile Perrin, Nestor Roqueplan, Alfred Beaumont, Adolphe de Leuven, Eugène Rit et Camille du Locle.

⁴⁰ Théâtre des Nouveautés place de la Bourse, Deuxième salle Favart place des Italiens (rebaptisée place Boieldieu en 1851), Salle Ventadour place Ventadour, puis Deuxième salle Favart place Boieldieu.

⁴¹ Je pense aux travaux déjà cités de Robert Cohen, Arnold Jacobshagen, et Nicole Wild.

bien se situer au-delà de l'étude et de l'analyse de la partition. Les livrets de mise en scène constituent une part importante de mon corpus, mais bien que les partitions ne soient pas ici analysées en tant que telle, elles sont présentes en toile de fond. Les œuvres traitées sont des ouvrages lyriques⁴² et j'ai été particulièrement attentive à la place occupée par la musique au sein de ces livrets qui, en raison du vocabulaire utilisé, sont bien un objet pensé par un musicien pour d'autres musiciens. C'est sur le recours à ces sources que s'appuie le caractère musicologique de mon entreprise, et je pense, avec Jacques Chailley, que « l'on peut être musicologue de bien des façons »⁴³, reconnaissant ainsi que le musicologue complet n'est pas celui qui se concentre uniquement sur la partition mais celui qui possède la capacité, si besoin, de « parler à égalité de niveau de musique avec ses confrères musiciens, [et] méthodologie, et connaissances générales avec ses collègues universitaires ». Mon étude se place donc du côté de ce que Jacques Chailley appelle la musicologie « externe » dans le but de cerner au mieux la problématique qui m'occupe. Dans son article « Histoire et Opéra⁴⁴ », Hervé Lacombe rappelle la manière dont « le fait de fonder la discipline autour de la notion de source (même s'il est discuté et discuté dans certaines branches de la musicologie, notamment l'analyse), établit une relation essentielle à l'histoire⁴⁵ ». L'article d'Hervé Lacombe constitue un véritable plaidoyer en faveur des échanges entre la musicologie et l'histoire :

Les rencontres entre les disciplines historique et musicologique sont encore rares. [...] en tant que phénomène humain inscrit dans le temps, la musique a droit de cité, par nature pourrait-on dire, dans le champ historique. [...] Deux problèmes se posent ici : l'un, lié à la définition de la musicologie, à la délimitation de son aire scientifique et à sa relation à l'histoire. Quand j'écris que « la musique joue un rôle non négligeable », je ne désigne pas seulement l'art des sons, mais aussi tout un réseau d'activités que la musicologie peut prendre en considération ; l'autre, lié à la nature d'un certain discours musicologique. [...] la relation entre histoire et musicologie reposerait en ce sens sur une sorte de principe originel commun. Les méthodes développées pour définir et traiter des sources gagneraient à prendre plus largement en considération les réflexions menées dans chaque discipline, même si la musicologie, jeune science, a plus à apprendre de l'historiographie, que l'historien du musicologue. [...] La musicologie, donc, ne traite pas forcément de la musique en soi. Elle peut placer les différents acteurs de l'activité musicale (compositeur, exécutant, public, mais aussi éditeurs, directeur de théâtre, mécène, etc.) dans l'espace social tout autant que dans l'espace

⁴² Bien que je n'aie pas souhaité exclure de mon corpus les rares pièces théâtrales sans musique que compte la partition, leur analyse ne s'est pas révélée significative.

⁴³ « L'historien qui s'attache à reconstituer l'existence d'un artiste, le sociologue qui étudie la condition de vie des musiciens dans un cadre donné, le philologue qui relève les mentions d'instrument de musique dans une tranche littéraire définie, le bibliothécaire qui établit le catalogue d'une collection de musique, tous ceux-là font tâche utile pour la musicologie ». Extrait de Jacques Chailley, *Précis de musicologie*, Presses universitaires de France, Paris, 1984, p.x.

⁴⁴ Hervé Lacombe, « Histoire et opéra », dans *Histoire, économie et société*, 22^e année, n° 2, 2003, L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie, p. 147-151.

⁴⁵ Hervé Lacombe, *op.cit.* p.147. Pour Jacques Chailley : « Il n'y a musicologie que s'il y a travail neuf et de première main à partir des sources, avec débouché sur un accroissement de connaissances par rapport à ce qui existait auparavant ». (*op. cit.* p.ix).

d'expérience musicale. Elle les pose tour à tour comme moyen d'aborder ou d'éclairer la musique et comme objet historique à étudier en tant que tel. [...] il est souvent important d'aborder un élément non musical du continent de l'activité musicale en disposant de la formation (et du regard) du musicologue. Par exemple, il est bien difficile d'envisager une lecture économique des publications musicales sans connaître les objets-partitions et les pratiques attachées au genre musical de l'œuvre publiée (musique de chambre, opéra, symphonie, romance, etc.). [...] Le retour à l'histoire, qui nous renvoie sans cesse à ces « vérités premières », me semble pour le musicologue une nécessité.

Faisant plus particulièrement référence au répertoire de l'Opéra Comique, Hervé Lacombe rappelle aussi « qu'en tant qu'objet hétérogène mêlant drame et musique, [l'Opéra] offre un thème privilégié d'échange entre les disciplines ». C'est cette approche croisée de la musicologie et de l'histoire que j'ai souhaitée mettre à profit. Bien que les partitions ne soient pas mon objet d'étude directe, mon travail porte sur les conditions de représentation de la musique et sur le travail des interprètes qui la font vivre. Le livret de mise en scène, tel qu'envisagé dans la collection de Louis Paliani, est en effet indissociable de la partition qu'il convoque fréquemment et dont il adopte partiellement le vocabulaire et le découpage. Les livrets sont un objet double musical et théâtral qui appelle de lui-même cette approche pluridisciplinaire. Bien que le champ analytique au sens musical du terme ait été évacué ici, c'est bien de la mise en valeur d'un répertoire lyrique dont il est question au sein des livrets. Ma méthode de travail a donc suivi une perspective historique (contextualisation, approche chronologique, tri et reconstitution des sources) combinée à une étude analytique de la collection de mises en scène. Pour ce faire j'ai reconstitué partiellement la collection de mises en scène à l'aide des différents livrets consultables. Sur un ensemble censé compter plus de 200 titres annoncés par Paliani j'ai retrouvé 167 livrets. Lorsque l'on compte le nombre de titres dans la version la plus complète du catalogue de la collection (qui comprend dans cette forme 11 volumes), on note un nombre sensiblement égal à celui que j'ai pu trouver une fois les doublons exclus. Sans prétendre avoir réuni la totalité absolue de la collection, j'ai constitué un échantillon quantitativement suffisamment fourni pour être représentatif et me permettre d'en tirer des conclusions sur la collection dans son ensemble. Pour ce faire j'ai élaboré une grille de lecture méthodique des livrets⁴⁶. L'élaboration de cette série de paramètres m'a offert la possibilité d'établir des données statistiques, de mettre en évidence l'existence de cas particuliers mais surtout d'invariants dans la forme et le contenu de livrets afin de cerner les spécificités de la collection de Paliani. Pour me

⁴⁶ Les paramètres retenus ont été les suivants : titre de l'œuvre, date et lieu de création, librettiste(s) et compositeur, type d'ouvrage et nombre d'actes, dimensions du livret, aspect matériel du document, référence à la partition, nombre et type de schémas, distributions, auteur de la mise en scène, contenu (ex. costumes etc.).

concentrer sur cette étude inédite de la collection, j'ai fait le choix de ne pas comparer les livrets de Paliani à d'autres livrets traitant d'une même œuvre lyrique⁴⁷. Ce choix a été guidé par un accès difficile aux sources. Il existe assez peu de livrets conservés (si l'on s'en tient à cette même époque et au même répertoire qui est essentiellement celui de l'Opéra Comique et de l'Opéra de Paris). Lorsqu'ils existent, ces livrets traitent rarement des mêmes titres que ceux de la collection de Paliani. Les titres pour lesquels ce travail de comparaison était possible avait déjà été traités, par exemple par Arnold Jacobshagen à propos des différents livrets de *Fra Diavolo*⁴⁸.

Afin de répondre aux questions soulevées par ce large corpus, nous aborderons dans un premier temps le contexte dans lequel évolue Louis Paliani en évoquant la réglementation relative aux théâtres, les disparités entre Paris et la province ainsi que les particularités du théâtre de l'Opéra Comique (histoire et mode de fonctionnement à l'époque de Paliani). Nous évoquerons également le rôle particulier occupé par le régisseur au sein de ce théâtre. Dans un second temps nous avons souhaité retracer le parcours de Louis Paliani et décrypter son travail de chanteur et de régisseur au sein de la troupe de l'Opéra Comique. La publication de la *Collection de mises en scène* est incontestablement le temps fort de sa carrière. Après un aperçu historique des mécanismes qui conduisent à l'apparition et à l'essor des livrets de mises en scène, nous nous sommes donc eà une analyse de ces derniers. Nous avons pour cela étudié les conditions dans lesquelles ils s'élaborent (sources et conditions économiques) ainsi que les traits qui fondent l'homogénéité de la collection. Les paramètres techniques, le travail d'acteur, l'approche musicale et la délivrance d'une expertise propre à la création des ouvrages sont autant de thèmes que nous avons intégrés à notre développement.

⁴⁷ Livret d'un autre auteur sur une même œuvre.

⁴⁸ Arnold Jacobshagen, « staging at the Opera Comique in nineteenth-century Paris: Auber's "Fra Diavolo" and the "livrets de mise-en-scène" », *Cambridge Opera Journal*, vol. 13, n° 3, novembre 2001, p. 239-260.

PARTIE 1 : ÉLÉMENTS SUR LE MONDE ARTISTIQUE EN FRANCE A L'ÉPOQUE DE LOUIS PALIANTI

1.1 Le paysage artistique en France au XIX^e siècle : une organisation réglementée de la vie théâtrale

Le projet de collection de livrets de mise en scène de Louis Paliani est né dans un contexte artistique bien précis. Les particularités du théâtre de l'Opéra Comique (genre, répertoire, renouvellement fréquent du répertoire) en font l'une des figures de proue de la scène lyrique parisienne. Les moyens financiers de ce théâtre diffèrent de ceux des troupes de provinces qui, souvent plus modestes, jalourent les succès de la capitale. Pour comprendre les conditions qui ont fait émerger chez Louis Paliani ce besoin de produire des livrets de mise en scène à destination de la province il faut d'abord poser le cadre réglementé autour duquel s'articule la vie théâtrale à l'époque de Paliani à Paris comme en province.

1.1.1 L'organisation administrative

Pour appréhender au mieux les spécificités du monde théâtral lyrique entre 1836 et 1875, il convient de dresser un état des lieux des structures administratives qui régissent l'organisation théâtrale⁷⁸. Leur évolution permet de comprendre la place grandissante accordée aux traces écrites des mises en scène, au premier rang desquelles les livrets.

Lorsqu'on analyse le modèle administratif régissant la vie des théâtre le phénomène le plus marquant est l'existence de différences marquées entre les théâtres parisiens d'une part et les théâtres de province d'autre part.

⁷⁸ « Théâtres royaux et couronne sous la restauration ou la liste civile en scène », C. Glineur (dir.), *L'État en scène. Théâtres, opéras, salles de spectacles du XVI^e au XIX^e siècle. Aspects historiques, politiques et juridiques*, Paris, Lextenso, 2018.

1.1.1.1 Les décrets napoléoniens de 1806-1807

Dès 1806-1807 la vie théâtrale en France est régie par une série des trois décrets napoléoniens pris entre le 8 juin 1806 et le 29 juillet 1807. Ceux-ci portent un coup de grâce à la liberté des théâtres établie depuis 1791. Napoléon souhaite alors limiter la profusion anarchique des lieux à vocation théâtrale et la concurrence désordonnée qui en résulte. Ces décrets sont les éléments fondateurs d'un système appelé « système du privilège⁷⁹ » qui servira de cadre administratif à la vie théâtrale française jusqu'en 1864. Ils signent la mainmise de l'État sur les pratiques dramatiques et lyriques. Ils imposent des règles établissant un principe hiérarchique entre les territoires, les salles et les genres. Les entrepreneurs et autres directeurs de théâtres sont donc tributaires du pouvoir pour obtenir une autorisation d'exploitation.

Outre ce principe hiérarchique et ce recours à l'autorité royale, ces réformes visent un triple but, de limitation, de réduction et de spécialisation des théâtres⁸⁰.

En matière de limitation, c'est le décret du 8 juin 1806 qui précise dans son article 1^{er} que « aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous en sera fait par notre ministre de l'Intérieur⁸¹ ». Une simple déclaration à la municipalité ne suffit plus et il faut désormais une autorisation préalable pour ouvrir une scène, ce qui est un frein mécanique au développement exponentiel de salles de spectacle en tout genre. Cette réduction du nombre de scènes est toutefois inscrite dans la loi par l'article 4 du décret du 25 juillet 1807 « le maximum du nombre des théâtres de notre bonne ville de Paris est fixé à huit » (art. 4). Ils se répartissent en « grands théâtres » (Théâtre-Français, Opéra⁸², Opéra Comique, Théâtre de l'Impératrice) qui touchent les subventions les plus élevées, et « théâtres secondaires » (Gaîté, Ambigu-Comique, Variétés, Vaudeville). Tous les autres théâtres (une vingtaine de salles au moins) se voient contraints de fermer sans indemnité, entraînant une recomposition sans précédent du paysage théâtral dans la capitale.

⁷⁹ La notion de privilège est la pièce maîtresse de la réforme de 1806. Cette centralisation cherche à remédier à l'anarchie et aux faillites en cascades provoquées par quinze années de liberté théâtrale suite à la Révolution.

⁸⁰ Ces aspects politiques sont étudiés en détail dans le travail de Sylvain Nicolle : *Les Théâtres parisiens et le pouvoir sous la Restauration : quelle politique théâtrale ? (1814-1830)*, Mémoire de Master 2 d'Histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier et Jean-Claude Yon, Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2010.

⁸¹ Extrait du décret du 8 juin 1806.

⁸² L'Opéra porte alors le nom d'Académie impériale de musique, l'Opéra Comique celui de Théâtre de sa Majesté l'Empereur, et l'Odéon celui de Théâtre de l'Impératrice.

La troisième composante de cette réforme concerne la spécialisation. L'assignation d'un genre spécifique propre à chaque théâtre est l'une des caractéristiques propres à la vie culturelle de cette partie du XIX^e siècle. Les théâtres ne doivent pas se départir de cette assignation à un genre mais ils peuvent « conserver en entier leurs anciens répertoires, quand bien même il s'y trouverait quelques pièces qui ne fussent pas du genre qui leur est assigné⁸³ ». Les entorses possibles face à ces nouveaux préceptes restent donc très mesurées.

Cette identification d'un genre à un théâtre nous intéresse ici particulièrement car elle participe de l'émergence de modèles et de référence en matière de mise en scène, dont les livrets imprimés seront les vecteurs. Cette identification d'un répertoire à un lieu précis est à l'origine de processus de « fixation » sur lesquels nous aurons à revenir.

Concernant l'Opéra Comique (aussi dénommé « théâtre de sa Majesté l'Empereur »), le décret du 25 avril 1807 stipule :

Ce théâtre est spécialement destiné à la représentation de toute espèce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble. Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'Opéra Comique, avant et après sa réunion à la Comédie-Italienne, pourvu que le dialogue de ses pièces soit coupé par du chant.

Cette politique impériale est poursuivie par Louis XVIII et ses successeurs mais Jean-Claude Yon rappelle cependant que dans les faits ce contrôle peut parfois être plus souple qu'il n'y paraît :

Le contrôle des théâtres par le pouvoir est toutefois, sous la Restauration comme durant tout le siècle (même après 1864) très amoindri par les rivalités qui opposent les différents organismes chargés de l'assurer. En effet, les grands théâtres dépendent du directeur de la Maison du Roi, des premiers gentilshommes de la Chambre et de l'intendant des Menus-Plaisir alors que les petits théâtres (ou théâtres secondaires) relèvent du Bureau des Théâtres au ministère de l'Intérieur et du préfet de police de la Seine, ce dernier a pleine et entière autorité sur les spectacles de curiosité c'est-à-dire ceux qui sont trop modestes pour avoir droit au nom de « théâtre » [...] L'existence de ces différentes tutelles est une chance pour les théâtres qui savent fort bien les opposer les unes aux autres et récupérer de la sorte une marge non négligeable⁸⁴.

Cette nouvelle configuration administrative de la vie théâtrale est marquée par une nette différenciation entre Paris et la province.

⁸³ Extrait du décret du 8 juin 1806.

⁸⁴ Jean-Claude Yon, « La politique théâtrale de la Restauration », Jean-Yves Mollier, Philippe Regnier, Alain Vaillant (dir.), *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Etienne, PU Saint-Etienne, 2008, p. 287.

1.1.1.2 L'organisation de la vie théâtrale à Paris

Les huit théâtres parisiens énumérés précédemment dominent la vie théâtrale nationale. Ils sont le foyer des créations les plus attendues et prestigieuses et constituent l'environnement artistique de Palianti. Outre des spécificités liées au genre attribué, des écarts importants peuvent être constatés en termes de budget alloué à leur fonctionnement. L'académie royale de musique absorbe avec ses plusieurs centaines d'employés plus de la moitié du budget pourvu pour les théâtres, les autres salles se partageant à peu près équitablement le reste. Il faut cependant nuancer la mainmise du pouvoir sur ces théâtres. La couronne exerce une forme de contrôle et de surveillance mais c'est presque le seul lien qu'elle entretient avec les salles. Les théâtres, bien que auréolés du privilège royal sont gérés par des sociétés indépendantes qui assume les risques financiers. Les entrepreneurs y investissent à leur risques et périls. Ces théâtres demeurent néanmoins une vitrine du pouvoir. Ils sont protégés de la concurrence mais pas de l'académisme qui demeure souvent leur pré carré. Les cinq premières années de la monarchie de Juillet sont marquées par l'élargissement du privilège à de nouveaux établissements : le Théâtre de la Renaissance en 1838, les Délassements Comiques en 1841. Ce mouvement se poursuit sous le règne de Louis-Philippe par deux fondations importantes en 1847 : le Théâtre-Historique, dirigé par Hippolyte Holstein pour le compte d'Alexandre Dumas, et l'Opéra National désormais troisième scène lyrique tant réclamée par les compositeurs.

1.1.1.3 L'organisation de la vie théâtrale en province

La province est elle aussi affectée par les décrets de 1806, il s'y applique la même logique autoritaire. On y trouve des troupes sédentaires⁸⁵ mais aussi et principalement des troupes ambulantes. La France est divisée en vingt-cinq arrondissements⁸⁶ (réunissant chacun deux ou trois départements). Ce découpage est régulièrement remanié et passera à dix-huit arrondissements à partir de 1825. Dans chaque arrondissement, un directeur détenteur du privilège est nommé par le ministre de l'Intérieur.

⁸⁵ Le mot de troupe « stationnaire » est fréquemment employé pour désigner ce type de troupes.

⁸⁶ « Les villes qui ne peuvent avoir de spectacle que pendant une partie de l'année ont été classées de manière à former vingt-cinq arrondissements », extrait de l'article 10 du décret du 25 avril 1807.

À partir de 1824⁸⁷, chaque arrondissement est obligatoirement desservi par deux troupes, l'une appelée troupe d'arrondissement (ou troupe lyrique d'opéra) qui monte le répertoire d'opéra et d'opéra-comique⁸⁸. On la trouve parfois citée sous l'appellation de « première troupe ». L'autre troupe d'arrondissement est dite ambulante, et se consacre aux drames, comédies et vaudevilles. Toutes deux déposent auprès de la préfecture du chef-lieu d'arrondissement un itinéraire soumis à l'agrément des autorités. Chacune des deux troupes est dirigée par un directeur désigné par les autorités mais travaillant à son compte. La direction de l'arrondissement théâtral revient systématiquement au directeur de la première troupe. En effet, chaque arrondissement théâtral est dirigé par un entrepreneur de spectacle renouvelable agréé par le ministère de l'Intérieur (art.11 décret) au maximum pour une durée de trois ans (article 13). Les directeurs sont choisis par l'administration locale⁸⁹ et détiennent le monopole absolu sur leur territoire. Ils sont contraints de fournir à leur autorité de tutelle l'itinéraire de leur troupe ainsi que sa composition et son répertoire.

Pour des raisons financières et techniques, les autorités évaluent le nombre de représentations nécessaires en fonction de l'importance de la population de chaque ville. La répartition par département est en outre un outil pour éviter les faillites en rentabilisant les entreprises théâtrales, elle permet un contrôle important du pouvoir.

⁸⁷ L'article 7 du décret du 8 juin 1806 limitait le nombre de théâtre à deux dans les « grandes villes de l'Empire » et un seul dans les autres.

⁸⁸ A propos de l'ordonnance de 1824, voir Dominique Leroy, *Histoire des arts et des spectacles en France : aspects économiques politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990, p 89-90 : « L'ordonnance de 1824 réforme aussi le système provincial de 1806. Alors que la période précédente avait permis de rechercher un équilibre entre la demande et l'offre, le système de 1825 se veut plus stable, en ce qui concerne notamment le nombre de troupes autorisées de diverses catégories et par « arrondissement ». Les villes qui désirent entrer dans la première catégorie (avec troupes sédentaires) doivent en faire la demande au ministre de l'Intérieur et celui-ci autorise la formation de troupes semblables dans les villes qui, désirant avoir un spectacle permanent, assureraient aux directeurs les moyens de s'y maintenir, en accordant la jouissance de la salle et au besoin une allocation annuelle. Par ce moyen l'État espère convaincre les municipalités de rentrer dans le groupe des villes dotées de troupes permanentes et subventionnées par elle. Dans le second arrondissement théâtral, par exemple, Amiens choisit, dès 1825 la troupe sédentaire ; Saint Quentin en revanche attend 1839 pour faire le même choix, ce sont les seules villes qui disposent d'une troupe permanente dans cet arrondissement qui n'est pas pauvre pour l'époque. Un système "d'encouragements" et de "récompenses" est institué par la même ordonnance royale pour les directeurs, les auteurs et les acteurs qui se conduisent bien. Il n'est pas possible ainsi que des abus ne se soient pas produits, alors que les emplois étaient rares et très recherchés dans l'ensemble du secteur dramatique ».

⁸⁹ D'après le privilège, la charge du recrutement revient à la municipalité mais dans les faits, le mode de sélection semble avoir été peu codifié. La municipalité peut procéder à un appel à candidature par voie d'affichage, ou publier cet avis dans la presse. Les agences théâtrales tiennent aussi informés les futurs éventuels candidats.

Il est ainsi arrêté que tout entrepreneur devra avant chaque 1^{er} août dresser un état de la troupe ambulante qu'il veut envoyer dans son arrondissement et indiquer précisément l'itinéraire ainsi que les dates choisies pour la tournée (art. 12). Il existe quelques exceptions à cette organisation et certaines villes ayant toujours entretenu une troupe sédentaire échappent à cette règle. Dans certaines grandes villes comme Marseille, Rouen, Lyon et Bordeaux, il peut y avoir deux théâtres dont le premier dit « principal » jouit du droit de représenter les pièces comprises dans les répertoires des grands théâtres parisiens, tandis que le second ne peut jouer que les ouvrages du répertoire « secondaire ». Les autres villes se contentent d'une seule troupe stationnaire. Dans d'autres cas de figure et lorsqu'un directeur peut justifier de moyens financiers suffisants pour assurer une entreprise théâtrale solide et pérenne économiquement, une ville peut demander l'autorisation d'avoir une troupe sédentaire. C'est le cas pour des villes comme Brest et Nantes. Par ailleurs, les « Instructions sur le théâtre » qui paraissent à la Restauration maintiennent le principe de l'arrondissement théâtral mais incitent les municipalités à se porter acquéreurs des lieux de spectacle et à en offrir gracieusement la jouissance aux troupes autorisées.

Les réformes entreprises par la Monarchie de Juillet conduisent à diviser le paysage théâtral de la province en trois catégories. La première catégorie est celle des « grands théâtres ». Ce sont ceux des villes de Bordeaux, Lyon, Rouen et Marseille⁹⁰. Puis viennent ensuite dans la hiérarchie les théâtres de villes à troupe sédentaire : Strasbourg, Nantes et Brest. Ils sont largement subventionnés par les municipalités. En troisième position, Les théâtres desservis par les troupes d'arrondissements représentent le cas le plus généralement répandu.

Les moyens financiers de ces troupes sont le plus souvent limités. En province, les entreprises théâtrales souffrent d'un désengagement financier de l'État qui, s'il exerce son autorité en matière de contrôle (répertoire, troupe, itinéraires, etc.) est absent concernant les finances. En 1814, le roi incite les communes à devenir « propriétaires des spectacles » à construire leur propre salle et à l'abandonner gratuitement aux directeurs privilégiés. En 1825, Charles X décrète que les villes qui voudraient avoir une troupe d'acteurs sédentaires assureront aux directeurs les moyens de s'y maintenir.

Les théâtres de province ne reçoivent aucune aide de l'État et les subventions des municipalités sont assez faibles. Dominique Leroy note pourtant :

Il serait faux d'exagérer la différence avec la capitale quand on voit le niveau de l'aide fournie par certaines grandes villes et le regain d'activité des troupes de campagne. Le nombre de troupes sédentaires et ambulantes s'est accru [au début du XIX^e siècle]. Les itinéraires se sont agrandis et

⁹⁰ Le « règlement pour les théâtres » destiné aux théâtres des départements donne à certaines villes, dont Lyon, Bordeaux, Marseille et Nantes le privilège de posséder deux théâtres.

multipliés et un plus grand nombre de villes sont visitées [...] Les subventions locales ont augmenté régulièrement au début du XIX^e siècle, surtout dans les grandes villes⁹¹.

Dans ces dernières, l'aide en nature est en effet devenue très fréquente et les directeurs des troupes stationnaires disposent presque tous d'une salle gratuitement. Cette aide peut être complétée par des budgets alloués à des postes de dépenses spécifiques comme les indemnités aux artistes, les décors ou l'éclairage.

L'économie des théâtres de province repose sur un modèle relativement simple. Elle s'appuie sur le monopole des troupes à privilège dans les lieux inscrits sur leur trajet. Elle repose aussi sur les textes de lois qui permettent aux théâtres officiels de percevoir un pourcentage des recettes des spectacles secondaires. Ces redevances perçues essentiellement à l'occasion des foires permettent souvent d'équilibrer des résultats financiers fragiles lorsque l'aide municipale est insuffisante ou que le public peu nombreux ne permet pas d'amortir des coûts importants. Les troupes sont parfois difficiles à constituer et mouvantes au fil des saisons. L'orchestre de la troupe, recruté géographiquement n'excède pas la vingtaine de musiciens⁹². Quant aux chanteurs ce sont parfois davantage des comédiens chantants aux possibilités vocales relativement limitées.

Malgré la vigilance de l'administration préfectorale quant à la protection des directeurs privilégiés face aux spectacles « irréguliers » et amateurs, de nombreuses troupes circulent sans autorisation et jouent par surprise, sans avoir déposé leur répertoire au préalable comme l'exige la loi, mais avec l'accord tacite des autorités locales parfois mécontentes du privilège qui leur est imposé. Cette organisation des théâtres de province est parachevée par le règlement du 15 mai 1815⁹³. Cette relative instabilité du paysage théâtral de province, le remaniement constant des troupes permet de comprendre que les directeurs et régisseurs de province cherchent des moyens pour remonter efficacement les ouvrages en s'allégeant d'un maximum de contraintes. C'est à cette demande d'outils pouvant faciliter le travail dans un contexte complexe que répond Louis Paliani avec sa collection de mise en scène.

⁹¹ Dominique Leroy, *op. cit.*, p. 92.

⁹² Il est difficile de se faire une idée exacte des effectifs précis pour chaque troupe mais les adaptations proposées dans les livrets de Paliani tendent à montrer que, d'une manière générale, les effectifs de provinces sont plus limités que ceux des théâtres de la capitale.

⁹³ Pour plus de précisions sur le détail de la vie théâtrale en province au XIX^e siècle voir l'importante contribution de Christine Carrère-Saucède dont les travaux portent plus spécifiquement sur la région Sud-ouest. Voir notamment : Christine Carrère-Saucède « Entre misère et exubérance, la vie théâtrale dans les bourgs de la province française au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 2, 2006, p. 231-250.

Outre l'organisation selon un système de troupe⁹⁴, la province partage avec Paris une certaine hiérarchie entre les théâtres et une concurrence parfois féroce entre les différentes troupes, ce qui explique le besoin de se référer à la version parisienne à succès de la mise en scène. Cette concurrence est encadrée par les mesures administratives évoquées plus haut. Quant à la hiérarchie elle est elle aussi définie par des textes de loi. L'article 21 du règlement du 15 mai 1815 stipule par exemple que :

Les directeurs des troupes stationnaires (dans les lieux où ils sont établis) et les directeurs des troupes ambulantes (dans les lieux où ils se trouvent exercer), ou leurs régisseurs régulièrement reconnus, ont le droit de percevoir un cinquième sur la recette brute des spectacles de curiosités, de quelque genre et sous quelque dénomination qu'il soit, défalcation faite toutefois du droit des pauvres⁹⁵

Les troupes principales ont, de fait, la main mise sur une large partie de la vie théâtrale de leur arrondissement. À Paris comme en province, cette organisation a cours jusqu'au décret du 6 janvier 1864 sur la libéralisation des théâtres.

L'émergence du livret de mise en scène et son développement comme objet central de la vie théâtrale est une conséquence directe de cette organisation. De fait, la vie théâtrale bien qu'encadrée par l'État, repose sur les épaules des entrepreneurs de spectacles qui tentent par tous les moyens d'assurer le succès. Or, les mises en scène des créations parisiennes sont un gage de qualité pour le public de province qui exige des spectacles « conformes à l'original ». La question financière est en effet au cœur des activités théâtrales et lyriques en province. L'État n'apporte pas son soutien financier comme il peut le faire à un théâtre de prestige comme l'Opéra.

Quelques initiatives sont prises : en 1824, par le biais d'une ordonnance, Charles X encourage les villes qui souhaitent bénéficier d'un spectacle permanent à en faire la demande en échange d'une aide financière à verser au directeur. Cette mesure est complétée en 1842 par l'établissement d'un cautionnement obligatoire des directeurs. La faillite est en effet un fléau répandu qui guette les directeurs de province car ces entrepreneurs supportent les charges financières en même temps que les pressions des autorités et celles des spectateurs. L'exemple du grand Ouest étudié par Christine Carrère-Saucède montre combien les problèmes financiers sont légion, et les faillites nombreuses dans les petites villes de province, malgré quelques exemples de réussite en matière de

⁹⁴ Cette organisation selon le modèle de la troupe revêt cependant des réalités différentes en matière d'effectifs, de durées d'engagement et de rémunération.

⁹⁵ Extrait de l'article 21 du règlement du 15 mai 1815.

gestion⁹⁶. Dans l'Ouest, dix-neuf directeurs se sont succédé à la tête des troupes d'arrondissement et ambulantes entre 1830 et 1845. Démission, renonciations et « mauvaises affaires » sont le lot quotidien d'entrepreneurs parfois trop ambitieux. Ainsi

Une des erreurs de certains directeurs agenais a sûrement consisté dans l'entêtement à entretenir deux troupes, une pour le drame et la comédie, l'autre pour l'opéra, ce qui revenait certaines années à verser des émoluments à trente-six artistes à plein temps plus douze choristes ; les livres de compte indiquent que les appointements des chanteurs étaient fort supérieurs à ceux des simples comédiens, ce qui grevait considérablement le budget des théâtres d'Agen, Villeneuve et Nérac⁹⁷.

Les disparités territoriales pèsent elles aussi sur certaines villes. Le maire d'Agen se plaint par exemple régulièrement auprès du préfet car les directeurs boudent sa cité au profit d'autres lieux où ils peuvent espérer une recette plus conséquente.

En 1853 dans une lettre au ministre des Beaux-Arts⁹⁸, le préfet du Gers explique en détail les difficultés rencontrées :

Le théâtre est très peu fréquenté (dans le département du Gers). Ce n'est qu'au prix des plus grands sacrifices que la troupe dramatique peut s'y soutenir. [...] C'est que le directeur de la troupe du 16^e arrondissement n'a rien négligé, pendant de longues années, pour répondre aux désirs du public [...] et les exigences des habitués du théâtre ont d'autant plus augmenté que ces derniers étaient accoutumés à les voir satisfaire. Depuis 1848, le répertoire de la troupe du seizième arrondissement comprenait l'opéra-comique. Ce genre de représentations entraînait des dépenses plus considérables pour la direction [...] le directeur a été obligé, pour couvrir les pertes, de sacrifier les économies qu'il avait pu réaliser précédemment. Il a dû, par suite, renoncer à l'opéra-comique et reprendre de nouveau les répertoires des drames et des vaudevilles.

Le cas du Sud-Ouest n'est pas un cas isolé. Dans ces travaux sur la ville de Lyon, Malincha Gersin dresse le même constat :

Sur ces vingt-neuf directions, on compte neuf faillites, six démissions et cessions de privilèges ainsi que sept directions provisoires. En raison de leur faillite ou de leur départ prématuré, les directeurs arrivaient rarement au terme de leur contrat⁹⁹.

Les villes dotées de deux théâtres (un principal et un secondaire) semblent mieux s'en sortir. Parmi les travaux témoignant d'un regain d'intérêt pour la vie théâtrale en province, notons ceux de Florence Naugrette¹⁰⁰. À propos de l'exemple de la ville de

⁹⁶ Joseph Hermant préside ainsi pendant trente ans, avec succès, aux destinées de l'arrondissement théâtral comprenant les villes d'Auch, Pau, Tarbes, Mont-de-Marsan et Dax.

⁹⁷ Christine Carrère-Saucède « La direction de troupe de province au XIX^e siècle : une fonction polymorphe » Pascale Goetschel, et Jean-Claude Yon, (dir.), dans *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 33.

⁹⁸ Cité par Christine Carrère-Saucède *op.cit.*, p. 37.

⁹⁹ Malincha Gersin, « Trop de directeurs tuent la direction ? Parcours Lyonnais au temps du privilège » dans Pascale Goetschel, et Jean-Claude Yon, (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession, op.cit.*, p.119.

¹⁰⁰ Florence Naugrette, « Physiologies de spectateurs de province au XIX^e siècle » dans *Le Public de province au XIX^e siècle*, Actes de la Journée d'étude organisée le 21 février 2007 par Sophie-Anne Leterrier à l'Université d'Artois (Arras). Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 2, 2009.

Rouen elle montre comment la présence de deux théâtres au sein d'une même ville permet de se partager le répertoire parisien. Le Théâtre des Arts et le Théâtre-Français se répartissent par privilège les répertoires parisiens. Le premier joue les titres des grandes théâtres parisiens subventionnés (opéra, opéra-comique, comédie et tragédie) et le Théâtre-Français monte celui de scènes secondaires privées (surtout du vaudeville et du mélodrame). Une hiérarchie sociale des publics accompagne cette répartition accentuée sous la Restauration, avec le creusement du prix des places. Les entrepreneurs doivent choisir un répertoire gage de réussite, ce qui est le cas pour l'opéra-comique et ses succès parisiens. Dans ce contexte on voit comment la mise en scène à laquelle est particulièrement attaché le public devient un enjeu de réussite financière en même temps qu'un poste de dépense important. Cet éclairage permet de comprendre la place occupée par les livrets de mise en scène en province et justifie, nous le verrons, la présence dans ces livrets de propositions d'adaptation pour monter une même œuvre à moindres frais. La personnalité des directeurs le manque de qualification sont de temps à autre pointées du doigt comme étant à l'origine de ces difficultés. Ces entrepreneurs sont parfois d'anciens artistes, peu à l'aise avec l'administratif, ou à l'inverse, peu inspirés par le versant artistique du métier.

Dans ce contexte, les livrets de Paliani viennent combler un défaut de qualification en livrant un mode d'emploi à suivre pour monter les ouvrages. Cette absence de compétences est cependant davantage caractéristique de la période (le premier tiers du siècle), que de de la province.

Dans un mémoire adressé au Ministère en 1830, le directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin remarque ainsi que :

L'espèce des directeurs qui réunissent les talents et les qualités requises est très rare. Aussi lorsque l'on voit à la tête des théâtres de Paris des officiers d'infanterie, de cavalerie, un sous-préfet, un infirmier, un architecte, un intendant, un libraire, un commis de postes, un journaliste, un fournisseur de brides, selles et shakos etc., on peut douter de leurs capacités [...] La direction d'un théâtre est affaire de commerce qui diffère en tout point de tout autre usine, manufacture et entreprise

« Un faubourg de Paris ? Le théâtre à Rouen sous la monarchie de Juillet », en collaboration avec Claude Millet, *Province-Paris. Une topographie littéraire du XIX^e siècle*, actes du colloque de Rouen, textes réunis par Yvan Leclerc et Amélie Djourachkovitch. Publications de l'Université de Rouen, 2000.

« La province à l'école : les acteurs parisiens en excursion à Rouen (1800-1851) », *Romantisme*, « *Maîtres et disciples* », numéro dirigé par Yvan Leclerc, 4^e trimestre 2003.

« La vie théâtrale en province, parent pauvre de l'histoire du théâtre. Nouvelles recherches sur le théâtre à Rouen au XIX^e s. », colloque *Théâtre et Histoire*, Société Québécoise d'Études Théâtrales, Université du Québec à Montréal (2004).

industrielle ; c'est à un pareil établissement qu'on peut justement appliquer cet axiome populaire « Tant vaut l'homme, tant vaut la chose »¹⁰¹.

Ces difficultés n'entament cependant pas l'essor de la vie théâtrale pendant la période qui nous occupe. Dominique Leroy rappelle des statistiques édifiantes à ce sujet.

On estime à 324 le nombre de salles en activité en 1847 dans le pays ; puis à 471 selon l'enquête de 1860. [...]. Sous le Second Empire, on assiste aussi à une multiplication des troupes de province qui s'exprime dans les données suivantes : en 1847, les 298 salles des départements se divisaient en 45 salles occupées par des troupes sédentaires et 253 par des troupes ambulantes. Les 428 salles recensées en 1860 se répartissent ainsi : 56 sont utilisées par des troupes sédentaires tandis que 372 sont visités par 46 troupes ambulantes. Le nombre de salles a augmenté mais aussi le nombre de troupes. La période de décollage économique et de rénovation urbaine du Second Empire est donc suivie d'un mouvement artistique en croissance, aussi bien en province qu'à Paris.¹⁰²

Année	1847	1860
Nombre total des salles en activité France	324	471
Nombre de salles dans les départements	298	428
Troupes ambulantes	253	372
Troupes sédentaires	45	56

Évolution de la vie théâtrale en province entre 1847 et 1860.

1.1.2 Paris-Province : des réalités différentes sur le terrain

1.1.2.1 Le répertoire

Paris domine la vie théâtrale en « donnant le ton » dans le reste du pays. En effet, la ville concentre les grandes figures musicales, telles que les compositeurs Meyerbeer, Donizetti ou Rossini qui sont venus à Paris à dessein et dont l'activité contribue à faire de la capitale un des plus importants, si ce n'est le plus important, centre musical européen. Le prestige de grandes créations, notamment lyriques, attire ces étrangers en quête de gloire. Leur venue témoigne de l'attractivité de la ville lumière à laquelle ils vont bientôt, eux aussi, participer. Le grand opéra côtoie les créations d'opéra-comique. Bien qu'étant plutôt rarement abrités au sein d'une même salle, les genres se côtoient dans la capitale proposant au public une offre très variée en termes de répertoire. L'assignation

¹⁰¹ Antoine Hilaire Alexandre Laurieux dit Saint-Romain, directeur de la Porte Saint-Martin d'octobre 1814 à mars 1830 cité par Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, collection historique, 2012.p. 174.

¹⁰² Dominique Leroy, *op.cit.*, p. 257.

légale d'un genre à un théâtre en particulier (pour les théâtres privilégiés tout du moins) renforce la spécialisation de chaque théâtre dans un répertoire spécifique.

En province en revanche, la situation est quelque peu différente. Les régions ne sont pour ainsi dire presque jamais un lieu de création théâtrale ou lyrique et la vie y découle à retardement de la vie théâtrale parisienne. Le livret de Paliani peut ainsi être utilisé pour une première représentation de l'œuvre en province. Le parisianisme demeure la règle en termes de choix de répertoire et d'importants efforts sont fait par les troupes pour suivre l'actualité parisienne avec quelques mois de décalage¹⁰³. Ce choix de répertoire émane des directeurs de troupes eux-mêmes liés étroitement aux agences théâtrales¹⁰⁴ aussi appelées « correspondant des théâtres ». Ces organismes gèrent à la fois le recrutement des artistes et la fourniture de matériel aux théâtres de province. Parmi ces fournitures, les livrets de mise en scène dont ceux de la collection Paliani. Grâce à leur position d'intermédiaire, et leur choix en matière d'édition de livrets, les agences théâtrales contribuent à dessiner le répertoire des troupes de provinces, le livret devenant la « garantie », le cachet certifiant l'authenticité d'une mise en scène et la conformité au modèle parisien. Mais le choix du répertoire par les agences ne doit rien au hasard et découle également d'impératifs financiers. Si l'opéra-comique est le genre de prédilection en province, s'il se diffuse si massivement, c'est parce qu'il est beaucoup moins onéreux à monter que le grand opéra¹⁰⁵. De fait, celui-ci n'est créé que dans les premières villes de province jouissant d'artistes de meilleur niveau et de moyens financiers plus importants. Seules ces structures peuvent répondre aux exigences attendues quant aux capacités vocales et techniques nécessaires à la réussite de l'œuvre. Ainsi, il existe bien des livrets de mise en scène pour des opéras comme *La Muette de Portici*, *Guillaume Tell* ou *Robert le Diable* mais leur diffusion en province reste de fait plus restreinte que certains succès appartenant à d'autres répertoires. Les plus petits théâtres adoptent un répertoire plus modeste dont l'opéra-comique est le socle, complété parfois dans la même soirée par une comédie vaudeville ou assimilé et un mélodrame.

Le goût du public amène à un renouvellement constant du répertoire. En 1829, Jean-Toussaint Merle, dramaturge, vaudevilliste, mélodramaturge, critique dans le journal *La*

¹⁰³ Cela est très marqué pour l'opéra-comique, moins pour le Grand Opéra.

¹⁰⁴ Voir la partie consacrée à cette question et à propos des agences théâtrales voir Gösta Bergman, « Les agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 », *Revue d'histoire du théâtre*, 2-3, 1956, p. 240.

¹⁰⁵ La proximité de Louis Paliani avec l'Opéra Comique n'explique donc pas à elle seule l'omniprésence du répertoire de ce théâtre dans la collection.

Quotidienne et directeur adjoint de la Porte Saint-Martin de 1822 à 1826, constate ainsi que « le public de province est aussi fantasque qu'exigeant [...] il consomme en trois mois plus de nouveautés que tous les théâtres de Paris n'en fournissent en deux ans¹⁰⁶ ». La hiérarchie et la spécialisation des théâtres parisiens se retrouve donc déclinée en province. Christine Carrère-Saucède montre ainsi comment pour ce qui est des théâtres des départements : « dans les villes où il y a deux théâtres, le principal théâtre jouira spécialement du droit de représenter les pièces comprises dans les répertoires des grands théâtres alors que le second jouira du droit de représenter les pièces des répertoires des théâtres secondaire¹⁰⁷ ». Jean-Jacques Nattiez atteste du même phénomène en Picardie¹⁰⁸. La vie théâtrale y suit d'assez près les créations et les goûts parisiens. Le genre lyrique fait uniquement partie du répertoire des grandes villes (Amiens, Saint Quentin,) à l'exception des troupes lyriques ambulantes. Le reste du temps la plupart des spectacles sont dramatiques. Le mélodrame commande, comme à Paris, mais avec un certain retard. Jusqu'en 1840, il domine la scène mais quelques années plus tard il perd du terrain et il n'y aura plus alors que des vaudevilles avec parfois une réapparition timide de la comédie. Les directeurs doivent soumettre leur répertoire tous les six mois au ministère de l'intérieur et doivent transmettre au préfet l'état des recettes et dépenses des troupes permanentes ou ambulantes. Le choix du répertoire est donc encadré et stratégique, il doit tenir compte des moyens à disposition pour attirer le public et maintenir un équilibre financier tout en collant aux contraintes administratives et aux niveaux artistiques de la troupe souvent composée de comédiens chantant plus que de véritables chanteurs-musiciens. Les travaux de Christine Carrère-Saucède montrent que, bien que cela ne soit pas facile, il est possible de se faire une idée du répertoire par le biais des états de troupe ou des comptes rendus de presse. En province la notion de création et d'originalité qui prévaut à Paris, s'efface au profit d'une logique plus commerciale. Les théâtres prennent moins de risque et le répertoire est dicté par le modèle parisien diffusé via les livrets de

¹⁰⁶ Jean Toussaint Merle, *Du Marasme dramatique en 1829*, Paris, Barba, 1829, p. 25.

¹⁰⁷ Christine Carrère-Saucède, « Décrire les répertoires des troupes itinérantes de province durant la période du privilège (1806-1864) : l'exemple du Sud-Ouest », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'Histoire : Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, coll. « Colloques, Congrès et Conférences sur la Littérature comparée », p. 117-126.

¹⁰⁸ Jean-Jacques Nattiez, *La vie théâtrale en Picardie (1806-1864)*, C.R.D.P. Ed, Amiens, 1967. Il note aussi dans cette région un développement et une augmentation de la vie théâtrale depuis l'organisation de 1807 et ce, jusqu'en 1864. Le nombre de troupes (ambulantes et sédentaires) augmente, les troupes sont de plus en plus mobiles et les lieux de représentations se multiplient. La durée des spectacles augmente dans les villes importantes.

mise en scène. Les différences de répertoire et la relative instabilité des effectifs des troupes de province conduisent à des réalités très différentes sur le plateau.

1.1.2.2 Les métiers de la scène

Ces différences se traduisent par des réalités très diverses dans l'exercice des professions liées à la scène. Être directeur ou régisseur à Paris ou en province, ne relève pas exactement des mêmes activités ce que soulignent de nombreux témoignages de l'époque. Les acteurs et les chanteurs sont davantage concernés par la mobilité lorsqu'ils exercent leur art dans les troupes de province. La composition des troupes y est plus instable ce qui affecte parfois la qualité artistique des spectacles, et sont pour certaines ambulantes. Louis Paliani a lui-même commencé sa carrière dans des troupes mobiles¹⁰⁹ avant d'être engagé dans la troupe de l'Opéra Comique qui, comme la plupart des troupes parisiennes, fait montre d'une relative stabilité dans ses effectifs. Une fois arrivé à l'Opéra Comique Paliani y fera l'ensemble de sa carrière. Il n'est pas un cas isolé. Les troupes parisiennes font parfois quelques tournées en province mais assez peu régulièrement. Le niveau de rémunération n'est pas non plus le même, il est beaucoup plus avantageux à Paris qu'en province¹¹⁰. Cette relative précarité financière vient s'ajouter à une insécurité de l'emploi, les troupes de province recrutant principalement pour une saison, avec possibilité de renouvellement. Concernant le travail du régisseur, le code théâtral de Rousseau souligne dès 1829 les différences observées entre son rôle à Paris et la place qu'il peut tenir en province :

Art.3. Les auteurs mettant eux-mêmes leurs pièces en scène à Paris, l'emploi de régisseur général y est une véritable sinécure.

Art.5. Une fois bien sûr des positions, des entrées et des sorties, le régisseur doit faire manœuvrer sa troupe, sans avoir égard à aucune observation. En effet, dans les théâtres de province, le personnel se renouvelle chaque année en totalité ou en partie. Les uns arrivent du Nord, les autres du Midi, et chacun d'eux a joué telle pièce de telle ou telle manière. Celui qui est chargé de la mise en scène ne pourrait donc jamais s'y reconnaître, s'il prenait acte de toutes les réclamations. – Je dois entrer par ici. – À Lyon, on entrait par là. – À Rouen, je jouais cette scène à gauche. – À Marseille, elle se joue à droite. – J'ai toujours dit ce mot-là à gauche, je ne pourrai jamais le dire à droite... Et mille autres réflexions aussi sensées. C'est donc au régisseur à monter l'ouvrage comme il l'entend, si toutefois il peut persuader à des *artistes* que le mot *adieu* se dit aussi bien à droite qu'à gauche¹¹¹.

¹⁰⁹ Louis Paliani intègre les troupes de Nantes, Versailles et Dijon avant de rejoindre celle de l'Opéra-Comique en 1836.

¹¹⁰ Dans le cadre de notre étude nous n'avons pas entrepris de comparatif des salaires entre l'Opéra Comique par exemple, et les autres théâtres de province, mais l'attrance des artistes pour Paris pourrait en partie être causée outre le prestige, par des niveaux de rémunération plus importants.

¹¹¹ James Rousseau, *Code théâtral, physiologie des théâtres, manuel complet de l'auteur, du directeur et de l'amateur*, Chapitre 5 « Des mises en scène », art. 3 et 5. Paris, Roret, 1829.

Les conditions de création sont également différentes à Paris et en province.

Presque un siècle plus tard, en 1925 Gaston Dusausoy secrétaire adjoint chargé de la bibliothèque de la régie théâtrale décrit une réalité tout droit héritée du XIX^e siècle.

Si la plupart des théâtres parisiens peuvent s'offrir le luxe de répéter une pièce pendant un mois et plus, il n'en est pas de même en province où la clientèle exige un répertoire constamment renouvelé. Là il faut monter une pièce en quelques jours. Il était donc utile, sinon indispensable, d'être à même de fournir à nos collègues les mises en scènes exactes leur permettant de travailler aussi rapidement que possible¹¹².

La profession de directeur n'échappe pas à cette règle de différenciation entre Paris et la province et cet exercice varie selon le lieu dirigé¹¹³. En province, encore plus qu'à Paris, les fonctions de direction exigent une polyvalence ou l'artistique se mêle à l'administratif. Les directeurs qui sont parfois d'anciens acteurs peinent à assurer de front l'administration, la gestion des aspects artistiques (le répertoire) mais aussi les relations avec la presse et le public :

De manière générale, dans les bourgs de province au XIX^e siècle, les faillites théâtrales étaient plus fréquentes que les succès. Les conditions de vie et de travail des directeurs et des acteurs étaient précaires et l'obtention de subventions municipales ne suffisait généralement pas à éviter la faillite. Le métier de directeur de troupe dans les bourgs de province, qu'il s'agisse de troupes ambulantes ou de troupes sédentaires dans des petits théâtres, recouvrait donc un champ de compétences élargi qui était de fait celui d'entrepreneur du spectacle avant la lettre. Le directeur était d'abord et avant tout un organisateur, mais aussi un chef d'entreprise (qui engageait des capitaux et utilisait une main d'œuvre salariée en vue d'une production spectaculaire déterminée). Il semble que de nombreux directeurs itinérants ou sédentaires n'aient pas compris les implications de cette fonction dédoublée : la partie organisation du spectacle leur semblait familière, ils connaissaient les répertoires, savaient parfois choisir des acteurs, avaient des notions de mise en scène mais étaient incapables d'anticiper les difficultés financières, de négocier des subventions, d'équilibrer un budget. Les spectateurs étaient parfois inconstants et de plus en plus exigeants souhaitant assister à un spectacle de qualité dans un confort relatif.¹¹⁴

1.1.2.3 Évaluation de la qualité artistique

S'il semble impossible d'évaluer à posteriori la qualité artistique des prestations à Paris ou en province, l'écart en termes de moyens financiers¹¹⁵ laisse à penser que les

¹¹² Annuaire de l'association de la régie théâtrale 1925, p.33. Cité dans Françoise, Karro-Pellisson, *L'Association des régisseurs de théâtre et la bibliothèque de mises en scène (1911-1939)*, Paris, Septentrion presses universitaires, coll. « Arts du spectacle image et son », 2014, p. 138.

¹¹³ « Le théâtre dans les bourgs de province au XIX^e siècle ne ressemble en rien au théâtre des grandes villes. Les conditions d'exercice du métier de directeur de troupe sont différentes selon que l'on exerce cette fonction dans un théâtre sédentaire ou dans un arrondissement jouissant d'une troupe ambulante. » « La direction de troupe de province au XIX^e siècle : une fonction polymorphe » Christine Carrère Saucède dans Pascale Goetschel, et Jean-Claude Yon, (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 31.

¹¹⁴ Christine Carrère-Saucède, *op cit.* p. 41.

¹¹⁵ En 1829 dans *Du Marasme dramatique en 1829*, Paris, Barba, 1829, p. 23, Jean-Toussaint Merle, souligne cet écart de moyens « C'est surtout dans la plupart des théâtres de province que le marasme et la

artistes jouissant d'une meilleure réputation gagnent volontiers les théâtres de la capitale dans lesquels leur office est davantage rémunérateur. En 1829, Jean Toussaint Merle note à propos du budget colossal de l'Opéra à Paris : « on se demandera peut-être d'où viennent des frais aussi énormes, d'abord de l'augmentation extravagantes des appointements ¹¹⁶ ». Comme le souligne Olivier Bara ¹¹⁷, Jean-Toussaint Merle décrit une meilleure cohésion des troupes en province (troupes d'arrondissement et troupes ambulantes par rapport à celles des grandes villes). Mais cette unité est souvent le gage d'une médiocrité homogène :

[...] c'est là [dans les troupes d'arrondissement et les troupes ambulantes] que d'autres misères et d'autres tribulations nous attendent ; c'est là qu'on retrouve encore dans toute leur vérité les scènes grotesques du *Roman comique*, moins l'esprit et les saillies de Scarron. Il est difficile de se faire une idée de ce que peut être un mélodrame et même une pièce de M. Scribe jouée à Verdun, à Saumur, à Blois ou à Épernay ; on ne conçoit pas que les tréteaux de Tabarin n'aient jamais pu être au-dessous de pareilles turlupinades. On n'est frappé que d'une chose, c'est de l'harmonie qui règne entre l'orchestre, l'éclairage, les acteurs, les costumes et les décorations ; ce qu'il y a de certain, c'est que les uns ne se font pas valoir aux dépens des autres : dans la plupart des villes de province, l'état de la comédie n'est que pénible, ici il commence à devenir hideux ¹¹⁸.

Enfin le soin porté au travail d'interprétation semble être davantage une préoccupation parisienne : Florence Naugrette¹¹⁹ note ainsi à propos de l'interprétation que :

En province, cette dernière est pratiquement inexistante. Les acteurs de province s'y forment sur le tas, doivent être capables de tout jouer, d'apprendre leur rôle en quelques jours, et d'en changer très fréquemment pour assurer une rotation rapide de la programmation. Aussi savent-ils mal leur texte et ont-ils rarement « l'entente de la scène » : leur diction, leurs gestes, leurs déplacements sont maladroits. Mal dirigés ils sont indisciplinés : il leur arrive de faire des signes d'intelligence à des connaissances dans la salle ou en coulisse, ou d'improviser des saillies d'un goût douteux qui déconcentrent leurs partenaires perdus dans les répliques. Ils manquent parfois aux soins de la vraisemblance de leur costume ou de leur maquillage.

misère se représentent sous l'aspect le plus affligeant. Si l'on excepte Rouen et Lyon, quelques villes de second ordre et une ou deux troupes d'arrondissement, tous les autres théâtres sont aux abois ». Son propos tout au long de l'ouvrage est certes peu mesuré mais il dénote tout de même d'une certaine disparité de moyens.

¹¹⁶ Jean Toussaint Merle, *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁷ Olivier Bara, « Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province » dans *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003 par Florence Naugrette et Patrick Taïeb. (c) Publications numériques du CÉRÉDI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 1, 2009.

¹¹⁸ Jean Toussaint Merle, *op. cit.*, p. 26-27.

¹¹⁹ Florence Naugrette « Qui met en scène dans les théâtres de province (1806-1864) ? : le cas de Rouen » dans Mara Fazio, et Pierre Frantz, (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2010, p. 267. À propos de l'interprétation voir aussi Florence Naugrette « La province à l'école : les acteurs parisiens en tournée à Rouen » dans *Romantisme, Maîtres et disciples*, n°122, sous la direction d'Yvan Leclerc, 2003.

1.1.2.4 La province : une entité homogène ?

Comparer ainsi les vues théâtrales à Paris et en province requiert un certain discernement. Les textes administratifs posent de fait une césure entre deux mondes dramatiques qui obéissent à des règles partiellement différentes. Mais cette opposition ne doit pas faire perdre de vue le fait que, à Paris comme en province la vie théâtrale recouvre des réalités variées et très peu homogènes. Il faut donc se garder de considérer les théâtres de province comme une entité unique tant, malgré un cadre commun établi par la réglementation, les réalités demeurent différentes selon les départements, les troupes et les théâtres concernés. La relative concomitance des répertoires exploités au premier rang desquels l'Opéra-Comique ne doit pas faire perdre de vue l'hétérogénéité des situations sur le terrain. Jean-Toussaint Merle¹²⁰ témoigne en 1829 de cet état de fait :

C'est surtout dans la plupart des théâtres de province, que, le marasme et la misère se présentent sous l'aspect le plus affligeant ; si l'on excepte Rouen et Lyon, quelques villes du second ordre et une ou deux troupes d'arrondissement, tous les autres théâtres sont aux abois.

Rouen est la seule ville de France où l'amour de l'art dramatique se soit conservé ; les compatriotes de Corneille tiennent à honneur la prospérité de leur théâtre ; et si leur sévérité est souvent poussée à l'excès, si leur goût est quelquefois capricieux, du moins ils font preuve d'un grand respect pour les chefs-d'œuvre de notre scène comique et lyrique, et ils exigent impérieusement que les pièces de Molière, de Regnard, de Destouches, de Dancourt, et les partitions de Grétry de Dalayrac, de Méhul et de Monsigny occupent une large place dans le répertoire de l'année. Tous les directeurs de Rouen s'y sont enrichis, parce que le public aime et encourage le spectacle ; les autorités y attachent une grande importance, et l'action qu'elles exercent sur la composition de la troupe et sur le mode de gestion du directeur est déjà une garantie du succès. Si les grandes villes de France avaient conservé pour les jeux de la scène le même goût que les Rouennais, l'art dramatique ne serait pas tombé au degré d'avilissement où il se trouve. Les causes de la prospérité du théâtre de Lyon ne sont pas les mêmes que celles du théâtre de Rouen ; elles tiennent sans doute beaucoup à l'habileté et à la bonne conduite du directeur ; mais les principales doivent être attribuées à des circonstances locales qui ne peuvent plus se reproduire.

Bordeaux et Marseille luttent encore, comme tant d'autres villes, contre l'indifférence du public, et se débattent sous le poids énorme des charges de leur budget. Ici, comme à Paris et comme dans toute la France, nous retrouvons pour cause première de la gêne des administrations dramatiques, l'excessive cherté du personnel des troupes, qui absorbe plus de trois quarts de la recette ; à Bordeaux, les appointements des acteurs des trois théâtres s'élèvent à plus de 500 mille francs, et la grande troupe n'est pas complète.

À Marseille, depuis dix ans, aucun directeur n'a pu tenir avec une troupe complète de grand opéra, d'opéra-comique, de comédie et de ballet d'action [...] ¹²¹.

Ce témoignage bien que pessimiste et orienté (Merle se lance dans une véritable entreprise de dénonciation de ce qu'il appelle le « marasme dramatique » français), est précieux en ce qu'il émane d'un fin connaisseur de la vie théâtrale. Journaliste et homme de lettre, Merle légitime son propos en rappelant sa propre expérience¹²² :

¹²⁰ Jean-Toussaint Merle, *Du Marasme dramatique en 1829*, Paris, Barba, 1829, p.2.

¹²¹ Merle, *op. cit.*, p. 23 à 25.

¹²² Merle a, par exemple, dirigé le théâtre de la porte Saint-Martin entre 1822 et 1826.

J'ai vu les théâtres de très près, j'en ai dirigé à Paris et en Province ; j'ai fait depuis trois ans, douze cents lieux en France pour visiter non seulement ceux des grandes villes, mais encore ceux des arrondissements, je connais les charges et les ressources de chacun d'entre eux ¹²³.

Cette opposition entre Paris et la province ne doit pas faire perdre de vue l'expression récurrente au cœur de la vie théâtrale de l'époque d'une variété importante au sein d'un même cadre administratif, et pour l'exploitation d'un même répertoire. Cette nuance est à prendre en compte d'autant plus qu'il existe des relations et des échanges entre ces deux pôles de la vie théâtrale.

1.1.2.5 Liens et échanges entre Paris et la province

Bien que relevant de réalités très différentes, il existe un lien entre la vie théâtrale parisienne et la vie théâtrale en province.

Nous verrons dans des développements ultérieurs comment le livret de mise en scène est, par l'intermédiaire des agences théâtrales, le lien et le relais entre Paris et la province. Objet ambigu, il est à la fois un vecteur de décentralisation de la vie théâtrale car il est un outil pour la diffusion des œuvres contemporaines au-delà de leur cercle de création et dans le même temps, il érige la création parisienne en modèle renforçant l'idée d'une hiérarchie défavorable à la province. Ce « commis voyageur¹²⁴ » selon l'expression d'Olivier Bara n'est cependant pas le seul point de contact entre les régions et Paris, mais il demeure un maillon essentiel du réseau d'échanges mis en place entre les régisseurs parisiens et les directeurs provinciaux. Dès 1829, Jean-Toussaint Merle fait état d'une diffusion massive de l'opéra-comique depuis Paris vers la province :

La comédie proprement dite est presque perdue en France ; elle est débordée par l'opéra-comique, et ce qui prouve le degré de mépris où elle est tombée, c'est qu'on formerait aisément une troupe complète de comédie avec les appointements qu'on donne à deux premiers emplois d'opéra-comique¹²⁵.

Ces liens étroits et ces échanges ne sont pas seulement un effet de la vogue du genre opéra-comique, ils sont hérités d'une tradition remontant bien avant le XIX^e siècle.

Dans sa thèse de doctorat consacrée à l'association des régisseurs de théâtres¹²⁶, Françoise Péliisson-Karro décrit un réseau d'échange entre Paris et la province en place dès le XVII^e siècle et proche de celui qui perdurera jusqu'au XX^e siècle :

¹²³ Merle, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁴ Olivier Bara, *op.cit.*

¹²⁵ Jean-Toussaint Merle, *op.cit.*, p. 24

¹²⁶ Françoise Péliisson-Karro, *Régie théâtrale et mise en scène, l'Association des régisseurs de théâtre 1911-1939*, Lille, Presses universitaires Septentrion, 2014.

Les comédiens de province (...) se regroupent chaque année au moment du carême alors qu'il y a relâche, si l'on peut employer le terme pour l'époque, dans la vie théâtrale en province. Paris sert de plaque tournante pour les engagements en province des troupes itinérantes, le contact avec la capitale permet en même temps, aux comédiens de province de se tenir au courant des nouveautés et de mieux connaître la façon de monter les pièces qu'ils emporteront dans leurs voyages. Le texte imprimé, avec ses indications scéniques sert effectivement à fixer la tradition, ou les traditions de la création ¹²⁷.

À l'époque de Paliani, cette notion d'échange, de circulation, de réseau artistique est déjà solidement établie et se maintient en dehors des remous administratifs qui affectent la vie théâtrale au gré des lois et décrets. Des points de contact existent notamment lorsque les acteurs parisiens entreprennent des tournées en province pour jouer leur répertoire fétiche¹²⁸. Réduisant parfois les acteurs locaux à un rang subalterne de faire-valoir, les acteurs parisiens mettent à profit un certain sens de la camaraderie pour apprendre de nouvelles techniques de pantomime et de diction à leurs homologues des régions. Le pôle central de ces échanges demeure cependant Paris, et l'évolution de ces échanges au XIX^e siècle n'aboutit pas à installer dans les faits une sorte de décentralisation qui aurait pu en résulter. Les travaux de Sylvain Nicolle¹²⁹ sur les débats parlementaires liés à la vie théâtrale de l'époque montrent comment cette question de l'équilibre Paris province agite les esprits. Le 23 mai 1842, le député des Deux-Sèvres René Auguis aborde la question en ces termes :

Pour mon compte, je pense qu'il y a lieu de laisser au compte de la ville de Paris la subvention qui, chaque année, figure au budget de l'État, ce qui n'a pas lieu pour Lyon, Bordeaux, Rouen, Marseille, Dijon et d'autres grandes cités. Jamais on ne s'est avisé de venir demander à la Chambre des subventions pour les théâtres qui existent dans ces villes, et qui leur sont aussi nécessaires, proportion gardée, qu'à la ville de Paris¹³⁰.

Cette exigence d'équité en matière budgétaire, est symptomatique de la conception communément partagée sur l'état du théâtre en province dans la première moitié du XIX^e siècle. Impensable car impossible, La décentralisation théâtrale ne peut se faire alors même que le répertoire de province est invariablement, et parfois exclusivement, alimenté

¹²⁷ Françoise Péliisson-Karro, *op. cit.*, p. 227.

¹²⁸ François-Antoine Harel écrit ceci à l'article « départements » de son *Dictionnaire théâtral ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J.N. Barba, 1824, p., 214 « Départements : résidence favorite des grands acteurs de Paris. C'est ordinairement dans les deux derniers mois de l'été, que les talents dramatiques de la capitale vont se montrer aux départements. Leur présence y est d'autant plus agréable qu'à l'exception de trois ou quatre grandes villes telles que Lyon, Nancy, Marseille et Bordeaux le théâtre est tombé en province au dernier degré d'abandon ».

¹²⁹ Sylvain Nicolle, *La Tribune et la scène. Les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIX^e siècle (1789-1914)*, Thèse de doctorat d'Histoire de l'Université de Paris-Saclay, sous la direction de Jean-Claude Yon, 2015.

¹³⁰ Séance du 24 mai 1842.

par le répertoire créé dans la capitale. Jules Janin déclare ainsi devant le Conseil d'État en 1849 : « Il ne faut pas traiter la province comme une chose sérieuse, dramatiquement parlant¹³¹ ». Cette déclaration est édifiante, pour certains hommes de lettres évoluant dans un milieu parisien comme Jules Janin, la province est une entité dramatique secondaire et subordonnée au modèle parisien. Cette conception est illustrée par la disproportion des subventions accordées par l'État à certains théâtres parisiens au détriment des établissements de province. Cet état de fait n'évolue que très peu avec le changement de régime politique.

Quelques initiatives de décentralisation circulent sous forme de pétition, telle l'idée de Gustave Grandin, rédacteur en chef du *Journal du Cher*, qui envisage la création d'un « Théâtre impérial de la Province à Paris », subventionné par l'État et dans lequel ne seront représentées exclusivement que les œuvres littéraires ou lyriques d'origine provinciale. L'accueil réservé à cette initiative par Camille Doucet alors chef du Bureau des théâtres, témoigne de ce rejet politique concernant les tentatives de décentralisation ou de rééquilibrage territorial de la politique culturelle.

Les idées de décentralisation sont aujourd'hui à l'ordre du jour. Mais si ces idées sont souvent d'une application juste, il arrive aussi quelquefois qu'elles sont irréalisables, en un mot de véritables utopies. Ainsi, chercher à décentraliser tout ce qui est affaire d'art, pour le transporter de la capitale dans des chefs-lieux de département est une idée fausse [...] Et nous pouvons ajouter que quelle que fût l'importance de la subvention donnée à un théâtre de province, elle ne produirait pas le même résultat qu'à Paris, parce que avant tout il faut une population et que cette population n'existe pas en province, et que cette nécessité incessante de changer le spectacle ne permet ni aux auteurs, ni aux artistes de perfectionner ni leur ouvrage ni leur jeu. Enfin, ne perdons pas de vue que la subvention accordée par les municipalités à leurs théâtres, le sont toujours du point de vue de la bonne représentation, de la propagation ou de la dignité de la représentation si l'on veut, mais qu'elle ne saurait l'être au point de vue de la création de l'ouvrage, c'est-à-dire de l'art. La conclusion est que la subvention étant dans l'intérêt de Paris comme dans l'intérêt de la province, doit être donnée par l'État et non par la ville de Paris¹³².

Ce témoignage atteste d'une volonté étatique de maintenir Paris en tête de la vie théâtrale limitant les échanges entre Paris et la province dans une relation à sens unique¹³³.

Ces échanges obéissent bien à un modèle ancien et pérenne, ancré et bien établi. Malgré un réseau d'échanges soutenus, des relations hiérarchiques existent qui placent la province en deçà du modèle parisien. C'est donc en partie cet a priori d'une supériorité

¹³¹ Séance du 24 septembre 1842 cité par Sylvain Nicolle, *op.cit.*, p. 133.

¹³² Texte cité par Sylvain Nicolle *op.cit.*, p. 136. Le brouillon n'est pas précisément daté. La pétition est datée du 12 janvier 1865 et rapportée par Haussmann au Sénat le 7 juillet 1865.

¹³³ Cet état de fait à des conséquences sur le long terme quant à l'intérêt porté à la vie théâtrale. Dans son article « Qui met en scène dans les théâtres de province (1806-1864) ? : le cas de Rouen » dans Mara Fazio, et Pierre Frantz, (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, Coll. « L'Esprit des lettres », 2010, p. 261, Florence Naugrette note que « Si les histoires du théâtre en France évoquent rarement la province, la cause en est l'extrême centralisation du pouvoir et de l'activité culturelle jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle ».

artistique de Paris sur le reste de la France qui bloque toute décentralisation. Ce principe se retrouve au sein de nombreux témoignages dont l'article « Décentralisation artistique » du Dictionnaire d'Arthur Pougin¹³⁴ :

C'est en France un mot vide de sens [...] c'est que Paris est une ville immense, qui attire à elle tout ce que la province possède d'esprits ambitieux, bien donnés au point de vue de l'art, désireux de parvenir, qui savent que c'est là seulement qu'on acquiert la notoriété, la réputation, la célébrité ; Paris attire forcément à lui toute les forces vives du pays. [...] Une autre raison, qui rend la décentralisation je ne dirai pas impossible (car elle existe jusqu'à un certain point), mais inefficace en France, c'est que les grandes villes des départements, au profit desquelles elle pourrait s'opérer, n'acceptent, tout en jalouant Paris, que ce qui a vu le jour à Paris. [...] nos centres provinciaux, envieux les uns des autres, s'ils subissent en frémissant la suprématie de Paris, l'acceptent néanmoins, tandis qu'ils n'admettent jamais la supériorité de l'un d'entre eux sur les autres. Voilà pourquoi nous pensons que la décentralisation artistique restera toujours en France à l'état de chimère généreuse.

¹³⁴ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885. Article « décentralisation artistique » p. 267.

1.2 Le théâtre de l'Opéra Comique histoire et particularités

Bien que notre étude prenne en compte la vie théâtrale lyrique dans son ensemble, Le théâtre de l'Opéra Comique est celui qui nous intéresse ici au premier chef. C'est dans cette institution à l'histoire complexe que Louis Paliani mène la grande majorité de sa carrière (entre 1836 et 1875) à tel point qu'il devint l'emblème du lieu. Le 17 janvier 1875 *Le Figaro* lui consacre un article nécrologique. On peut y lire ceci : « On ne se figure pas l'Opéra Comique sans Paliani son factotum, ni Paliani sans l'Opéra Comique, son orgueil. » L'un et l'autre semblent indissociables dans la mémoire collective du public parisien. Paliani occupe en effet tous les postes ou presque au sein de la troupe : chanteur, régisseur, metteur en scène. Il est important de connaître l'histoire et les caractéristiques de ce lieu si particulier pour appréhender dans quelles conditions la collection de livrets de mises en scène a vu le jour. Par ailleurs, l'Opéra Comique en tant que lieu de création est aussi berceau du « genre » opéra-comique, genre qui inonde les théâtres de province et fait l'objet de nombreux livrets de mise en scène. Le théâtre de l'Opéra Comique accumule les succès et donne de bien nombreuses fois le « ton » de la vie théâtrale.

1.2.1 Histoire de l'Opéra Comique

1.2.1.1 Les origines

Le théâtre de l'Opéra Comique est le fruit d'une histoire ancienne et riche en rebondissements. D'origine populaire, le théâtre de l'Opéra Comique a pour berceau les foires parisiennes du début du XVIII^e siècle (Saint Germain et Saint Laurent) qui rythment l'année au gré des petites pièces, parades et spectacles de marionnettes présentés sur des tréteaux puis dans de petites loges fermées. Le 26 décembre 1714 deux entrepreneurs forains De Baune et Saint-Edme, obtiennent officiellement l'autorisation de donner à leur spectacle le titre « d'opéra-comique¹ ».

¹ Pour une chronologie plus détaillée de l'Opéra Comique des origines voir Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique, trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS éditions, 2002.

En 1696, après le renvoi de la troupe italienne installée dans l'hôtel de Bourgogne les forains s'emparent de leur répertoire et de leurs personnages fétiches connus sous les noms d'*Arlequin* et autres *Scaramouche*. Mais cette attitude conquérante inquiète ses rivaux que sont la Comédie-Française, l'Opéra et la Comédie-Italienne. Bien loin du statut de théâtre privilégié qui sera le sien pendant la période qui nous occupe ici, l'Opéra Comique est perçu par ses concurrents au XVIII^e siècle comme une sérieuse menace. En 1762, L'Opéra Comique² leur porte ombrage à tel point que La Comédie-Italienne parvient à neutraliser ce rival trop encombrant en absorbant les meilleurs acteurs de l'Opéra Comique qui alterne désormais les pièces française, italiennes et les opéras comiques chantés auparavant à la foire. Cette période souvent qualifiée de « primitive³ » est marquée par les figures de Jean Monnet puis de Charles Simon Favart. C'est à cette époque que la troupe emménage dans celle qui sera appelée la Salle Favart⁴. Malgré ces changements de lieu et dans la composition de la troupe, l'Opéra Comique reste fidèle à son répertoire⁵ et reprend des œuvres jouées précédemment sur les théâtres de foire ou sur la scène du théâtre italien.

Parallèlement à l'évolution de son statut et de sa structure administrative, l'Opéra Comique évolue aussi en tant que genre lyrique, avec des créations qui sont des étapes clés comme le soulignent Nicole Wild et Raphaëlle Legrand⁶ « crée en 1769, *Le Déserteur* de Sedaine et Monsigny marque une étape importante dans l'évolution de l'opéra-comique : à la naïveté villageoise à la sensibilité toujours recherchées dans ce genre s'ajoute un étonnant mélange de pathétique et de comique, au sein d'une intrigue où la vraisemblance est écartée au profit de l'effet de l'émotion ».

² Une fois constituée, la nouvelle troupe est appelée indifféremment Opéra-Comique, Comédie-Italienne ou Théâtre-Italien.

³ C'est à cet « âge d'or » que se réfèrent par exemple Offenbach un siècle plus tard pour prôner un retour aux sources « D'abord petit ruisseau aux eaux limpides, au frais rivage, [l'opéra-comique] s'étend peu à peu, à mesure qu'il avance, jusqu'à devenir ce que nous voyons aujourd'hui, un large fleuve, roulant dans son vaste lit ses ondes imposantes. [...] le théâtre des Bouffes Parisiens veut essayer de ressusciter le genre primitif et vrai. [...] c'est dans les esquisses musicales renouvelées de l'ancien Opéra Comique, dans la "farce" qui a produit le théâtre de Cimarosa et des premiers maîtres italiens, qu'il a rencontré son succès : non seulement il entend y persévérer, mais il veut creuser ce "filon" inépuisable de la vieille gaieté française ». Extrait d'un texte publié par Jacques Offenbach, dans *Le Figaro* du 17 juillet 1856 à l'occasion du concours de composition organisé par le compositeur dans son théâtre des Bouffes Parisiens.

⁴ Le terme de salle Favart parfois employé comme homonyme pour désigner l'Opéra Comique désigne cette première salle Favart incendiée en 1838 puis la seconde salle Favart occupée à partir de 1887 sur le même emplacement que la salle originelle du même nom.

⁵ Pour un aperçu très détaillé sur l'évolution du répertoire de la troupe voir David Charlton, et Nicole Wild, *Théâtre de l'Opéra-Comique*. Paris. Répertoire 1762-1972, Sprimont, Mardaga, 2005.

⁶ Nicole Wild et Raphaëlle Legrand, *op. cit.*, p. 45.

Jusqu'en 1801, l'Opéra Comique (parfois appelé encore théâtre italien selon les anciens usages) est installé dans ce qui est nommé « Première salle Favart » et connaît une intense activité avec les succès de Grétry et un nouveau répertoire patriotique. La rivalité fait rage avec le théâtre Feydeau. Cette rivalité est aussi un moyen pour l'Opéra Comique d'affirmer son identité, elle dessine progressivement ses contours stylistiques :

Le Consulat et l'Empire marquent [...] un retour à la différenciation des genres qui s'était estompée durant la période révolutionnaire et qui sera attaquée par les romantiques : la tragédie est du ressort de l'opéra, la comédie de celui de l'opéra-comique. Conséquence de la restauration du système des théâtres privilégiés, cette évolution est également le reflet du goût du public. Le spectateur de l'Empire ne va plus chercher à l'Opéra Comique des émotions fortes et des sensations violentes mais un divertissement joyeux assorti d'une dimension morale, une comédie puisant ses ressorts dans la satire des travers de l'époque ⁷.

1.2.1.2 Le théâtre de l'Opéra Comique au XIX^e siècle

Le théâtre de l'Opéra Comique fait son entrée dans le XIX^e siècle avec de nombreux changements.

1801 est l'une des dates les plus importantes pour l'Opéra Comique. Sous l'impulsion du gouvernement consulaire, les deux troupes rivales de la salle Favart et du Théâtre Feydeau mettent fin à leur concurrence en se réunissant sous le nom de Théâtre National de l'Opéra Comique. La nouvelle troupe s'installe dans la salle de la rue Feydeau, restaurée pour la circonstance. Jusqu'en 1824, et sur le modèle de la Comédie-Française, le théâtre est administré par un comité d'artistes sociétaires sous tutelle⁸ puis par l'administrateur Gilbert de Pixéricourt (de 1824 à 1827).

Dans un article consacré aux directions de l'Opéra Comique, Nicole Wild décrit le chaos administratif qui caractérise cette période de l'histoire de ce dernier :

Malgré les admonestations du duc d'Aumont qui encourage les sociétaires à « plus d'union » et à davantage de zèle et de « bonne intelligence », les acteurs écrasés de dettes finissent par adresser une supplique au roi et par l'ordonnance du 30 mars 1824, ils renoncent à la gestion et à l'administration de leur théâtre. Le Duc d'Aumont qui garde la surveillance de l'Opéra Comique désigne alors un directeur ayant l'agrément du pouvoir : René Charles Guilbert de Pixéricourt. Toutefois l'ancienne société est maintenue, mais son rôle se limitera désormais à une réunion hebdomadaire destinée à fixer le répertoire. Le règlement rédigé par le Duc d'Aumont ne montre aucune ambiguïté sur le rôle que devra jouer le directeur pour mettre fin à ce qu'il appelle « le relâchement de sociétaires » : « le zèle et l'activité du directeur auquel nous nous plaignons à donner ici les plus grands éloges ne nous permettent pas de douter qu'il ne prenne des mesures promptes et sévères »⁹.

⁷ Raphaëlle Legrand, et Patrick Taïeb, « *L'Opéra Comique sous le Consulat et l'Empire* », dans Paul Prévost (dir.) *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Serpenoise, 1995 p. 41.

⁸ Cette surveillance est le fait d'un préfet du palais sous l'Empire, puis d'un gentilhomme de la chambre du roi sous la Restauration.

⁹ Extrait du règlement du 15 août 1824 conservé à la bibliothèque-musée de l'Opéra.

Pourtant, cette organisation ne marche pas. Pixérécourt se montre si autoritaire que les sociétaires se révoltent en dénonçant sa brutalité et son despotisme. Une nouvelle ordonnance royale donne raison à Pixérécourt et étend ses pouvoirs. Les assemblées du répertoire sont supprimées et le nombre de sociétaires réduit. Ceux-ci ne s'avouent pourtant pas vaincus. Ils s'adressent au Conseil d'État et réclament le renvoi du directeur. Dès lors, la révocation de Pixérécourt marque la fin de la gestion commune avec les sociétaires¹⁰.

Par ordonnance du 17 Juillet 1827, la société est liquidée et seul le directeur sera titulaire du privilège et dirigera le théâtre à ses risques et périls.

Cette période qui suit la fusion de 1801, et qui correspond à la Restauration (de 1814 à 1830), est donc une période délicate pour l'Opéra Comique, concurrencé par le brio de Rossini qui triomphe au Théâtre Italien, dont il prend la direction en 1824. L'Opéra Comique se trouve à son tour en proie à la concurrence des théâtres secondaires qui empiètent sur son terrain et détournent le public vers d'autres lieux¹¹. La crise conduit les sociétaires à accepter un directeur nommé par le pouvoir, sans succès¹². Un changement de salle (déménagement salle Ventadour) et la succession des directeurs ne font qu'aggraver les problèmes financiers à tel point que le théâtre doit fréquemment fermer ses portes.

Albert Soubies et Charles Malherbe témoignent, quelques décennies après, de cette période morose :

Ducis avait disparu dès le 15 juin 1830 ; survient la révolution de Juillet, fermeture ; au mois d'août, Singier, ancien directeur des théâtres de Lyon, essaye d'administrer, mais il faut faire à la salle de notables réparations et modifications, nouvelle fermeture ; au mois d'août, il doit se retirer ; nouvelle fermeture ; au mois de janvier 1832, Laurent tente l'aventure, survient le choléra, nouvelle fermeture ; c'était la sixième en l'espace de moins de quatre années. [...] La situation devenait critique ; pour en sortir, les artistes se reconstituèrent en société et choisirent de l'abandonner à son malheureux sort qui la livra à des spectacles variés, au drame, et en dernier lieu au genre italien, source de profits au commencement, cause de ruine à la fin.

Justement une salle se trouvait vacante place de la Bourse. Inaugurée le 1^{er} mai 1827, elle avait clos ses représentations le 15 février 1832, après avoir exploité un peu tous les genres, et même la musique. C'était le Théâtre des Nouveautés qui devint plus tard le Vaudeville. Ses portes se rouvrirent, le 22 septembre 1832 avec *le Maçon* et *Les Voitures versées*, et la fortune longtemps contraire revint enfin, grâce au *Pré-aux-Clercs* d'Héroid (15 décembre 1832). L'Opéra-Comique allait toucher au port¹³.

¹⁰ Nicole Wild. « Essai de typologie des directeurs du théâtre de l'Opéra-Comique au XIX^e siècle ». dans Pascale Goetschel, et Jean-Claude Yon, (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 61.

¹¹ Nicole Wild précise par ailleurs qu'une grande partie des difficultés communes aux directeurs de cette période est liée aux conditions financières et en particulier à la location de la salle.

¹² Dans J. L'Henry, *Le Théâtre royal de l'Opéra-Comique considéré sous le rapport de l'exploitation*, Paris, Imp. Evretat, 1833, L'Henry raconte comment le ministre vendit mal à propos la nouvelle salle à la famille Boursault qui chercha à en tirer le meilleur profit au détriment de l'Opéra Comique. Elle forma une société d'actionnaires, se réservant un nombre impressionnant de places gratuites. Pour une durée de trente ans. Cette situation n'était pas viable et le public se fait rare. Paul-Auguste Ducis associé à Vernoy Saint-Georges, et ses successeurs furent menés à la faillite à cause du loyer trop important dû aux nouveaux propriétaires.

¹³ Albert Soubies, et Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, E. Flammarion, 1892-1893 p. 50-51.

Malgré ces problèmes récurrents en termes de gestion, la qualité artistique des spectacles ne semble pas en souffrir. Cette période est celle des derniers succès de Boieldieu, des grandes créations d'Hérold, et des premiers succès d'Auber, ceux qui comptent parmi les noms les plus illustres du genre et que Palianti mettra à l'honneur dans sa collection de livrets de mise en scène. Fidèles à la tradition établie un siècle plus tôt, les créations partagent l'affiche avec des titres plus anciens du répertoire. Les œuvres de compositeurs comme Grétry, Dalayrac, Monsigny ou encore Méhul sont à l'affiche avec des titres contemporains. Il faut noter à ce propos que, nous le verrons, le public du XIX^e paraît davantage friand de nouveautés. Les archives¹⁴ montrent d'ailleurs que si les vieilles pièces du répertoire sont des compléments lors d'une soirée mêlant différentes œuvres, elles ne sauraient suffire à contenter pleinement le public. À ce titre la collection de livrets de Louis Palianti est éloquent, les œuvres « patrimoniales » du répertoire en sont quasi absentes témoignant de l'intérêt secondaire porté à ce répertoire antérieur qui ne tombe pas pour autant dans l'oubli.

La monarchie de Juillet rompt avec la période précédente et l'Opéra-Comique, renoue avec la prospérité et le succès, en trouvant refuge dans la petite salle des Nouveautés place de la Bourse¹⁵. L'Opéra Comique est le théâtre de la bourgeoisie par opposition au Théâtre Lyrique qui est celui des classes laborieuses et de l'Opéra qui reçoit un public aristocratique. Dès 1834, la société Dutreich est dissoute et la troupe accueille un nouveau directeur compétent en la personne d'Edmond Crosnier qui fera beaucoup pour relancer les affaires¹⁶. Il œuvre notamment au retour, de l'Opéra comique place des

¹⁴ Les registres de la Comédie-Italienne et de l'Opéra Comique puis les journaux de bord à partir de 1848 conservés dans la collection Rondel au département des arts du spectacle et la bibliothèque-musée de l'Opéra pour la Bibliothèque nationale de France, et dans le fonds AJ13 ET F18 des Archives Nationales permettent d'établir un aperçu assez précis et détaillé de l'évolution du répertoire de la troupe.

Sur les sources concernant le répertoire voir aussi C. Bartlet, M. Elizabeth, « Sources for the Opéra-Comique and Its "Registres" at the Bibliothèque de l'Opéra », *19th-Century Music*, vol. 7 n°2, Special Issue : French Archives (Autumn, 1983), University of California Press, 1983, p.119-128.

¹⁵ « Les artistes étaient bien déterminés à quitter la salle Ventadour qu'ils jugeaient trop grande. Mais les textes juridiques étaient retors. Ils spécifiaient que le directeur était tenu de maintenir continuellement son théâtre en activité et qu'en cas de défaillance il devrait céder son privilège d'exploitation à la société de propriétaires actionnaires. Le ministre de l'Intérieur trouva un compromis en autorisant le départ des artistes et en mettant les propriétaires dans une situation impossible : celle d'ouvrir leur théâtre dans les dix jours. La troupe se réfugia dans la petite salle de la Bourse qui avait abrité le Théâtre des Nouveautés, et c'est François Louis Crosnier, le précédent directeur de ce théâtre qui aura le mérite de sortir l'Opéra Comique de cette longue crise financière. Il sera le premier grand administrateur de cette maison. » (Nicole Wild *op.cit.*, p. 64).

¹⁶ La proposition de Crosnier était une aubaine pour l'État qui exigea simplement que la réfection soit mise en adjudication. Une société civile fut constituée et dut prendre les travaux à sa charge moyennant un remboursement par annuités sous forme de loyer à acquitter pendant quarante ans (Loi du 7 août 1839).

Italiens après quarante ans d'absence. À sa demande, la troupe prend place dans la nouvelle salle Favart inaugurée le 16 mai 1840 (avec une représentation du *Prés-aux-Clercs* d'Hérold) sur les ruines de l'ancienne salle détruite par un incendie alors qu'elle était occupée par les Italiens. Quant à l'artistique, il participe de cette « Renaissance » :

Sur le plan dramatique et musical, le genre de l'Opéra-Comique atteint une sorte d'équilibre ; tout en répondant au goût du public pour la couleur locale, les intrigues vivement menées et la peinture des caractères, Auber et Adam restent fidèles au propos divertissant du genre. Ils sont en cela servis par un librettiste à l'imagination inépuisable, Eugène Scribe¹⁷.

Pendant ces années sont créées les œuvres les plus emblématiques du succès du théâtre de l'Opéra-Comique à cette époque. C'est le temps du *Cheval de Bronze* (Auber, 1835), de *l'Éclair* (Halévy, 1835), du *Postillon de Longjumeau* (Adam, 1836) ou encore du *Domino Noir* (Auber, 1837) et du *Brasseur de Preston* (Adam, 1838). Ces titres sont autant de pièces dont le succès est attesté par les nombreuses représentations, le maintien au répertoire et les articles de presse, mais aussi et surtout par l'existence de livrets de mise en scène gages de possible reprise et d'exportation du succès au-delà de la capitale. C'est l'âge d'or de l'opéra-comique ; une véritable synthèse stylistique s'opère entre le souci d'expressivité héritée de la tradition française et la virtuosité italienne incarnée par Rossini. Cette période qu'inaugure l'emménagement dans cette deuxième salle Favart est aussi celle des premières années de Louis Palianti dans la troupe. Entré en 1836, il passe la majorité de son début de carrière dans cette salle dont Gérard de Nerval nous offre la description :

Entre ces quatre murs noircis et lézardés que l'incendie avait laissés à la place d'un théâtre, M. Charpentier vient de construire une délicieuse salle, qui se trouve enfin la plus splendide et la plus commode de Paris [...] Après le premier éblouissement causé par l'ensemble, on remarquera d'abord le plafond mythologique peint par M. Gosse, dans le style de Boucher et de Van Loo ; des groupes de déesses et de nymphes célèbrent la gloire des compositeurs illustres ; les noms de Grétry, de Gluck, de Paesello et de Boieldieu, chefs d'école du genre brillent en lettres d'or [...] Quatre cariatides situées au-dessus des avant-scènes sont de M. Diebold. Une couronne de candélabres portés par des génies et des amours illuminera, à la hauteur même des loges du cintre, cette prestigieuse décoration, dont les parties sculptées sont partout relevées d'or. [...]

La décoration des loges et des galeries est beaucoup moins chargée. Des moulures dorées se détachent du rehaut blanc qui n'est relevé d'aucune peinture. La coupe élégante des loges toutes découvertes, la tenture bleu pâle des intérieurs et les rideaux de velours à ganse d'or qui ferment situés derrière les loges de premier et de second rang donnent assez d'effet d'ailleurs à cette partie de la salle. On a compté aussi beaucoup sur la toilette des dames, car la première galerie et les balcons sont bordés d'une balustrade découpée à jour, qui permettra de voir les volants et les garnitures. Le parterre et l'orchestre répandent enfin leurs nappes de velours rouges jusqu'à l'orchestre des musiciens, moins large et plus profond qu'on a l'habitude de la tracer ; tous les ornements des loges sont des galeries jusqu'au cintre en cuivre estampé et doré, ce qui leur donne un relief d'orfèvrerie. Les deux étages de loge fermées de rideaux et éclairées c'est-à-dire d'un demi-

Passé ce délai, les bâtiments devaient revenir à l'État. Cette solution garantit à l'Opéra Comique une longue stabilité. A chaque changement de direction, un nouveau bail devait être établi et la cession du privilège (de directeur à directeur) fut autorisée par un arrêté ministériel.

¹⁷ Nicole Wild et Raphaëlle Legrand, *op. cit.*, p. 121.

lustre reflété par de hautes glaces seront d'un effet entièrement nouveau. [...] Enfin l'épreuve dangereuse d'une répétition complète a entièrement tourné à la gloire de l'architecte, et a fait même ressortir de nouvelles merveilles. On sait que la salle de la place de la Bourse était ce qu'on appelle en style de planches un casse-poitrine. Les acteurs y perdaient leur voix ou paraissaient n'en point avoir. Eh bien ! si l'on en croit les échos complaisants de cette heureuse répétition, il se trouverait que maintenant, les premiers ténors de l'Opéra Comique sont les premiers ténors du monde. Ils se sont découverts des timbres magnifiques, des notes inconnues¹⁸.

Le Second Empire confirme cette stabilité et, fait rare dans son histoire, l'Opéra Comique ne connaît pas de déménagement, la salle subit seulement quelques rénovations.

Les multiples directions n'entament pas l'équilibre de la maison qui connaît sous la direction d'Émile Perrin¹⁹, une impulsion particulièrement fructueuse. En plus d'une gestion financière solide, et d'une troupe de premier choix, Perrin peut se targuer d'un soin tout particulier attaché à la représentation scénique. De fait les régisseurs attachés à la production de mises en scène écrites, et notamment des livrets de mise en scène trouvent dans cette nouvelle politique théâtrale un soutien de choix.

La qualité de la représentation scénique devenant le principal critère de succès et le but recherché par la direction pour monter un ouvrage. Cette conscience de l'importance de la partie scénique permet à l'Opéra Comique de s'attacher un public fidèle. Elle amorce aussi un tournant esthétique parfois décrié par les contemporains comme Jules Lovy²⁰ :

Aujourd'hui, l'opéra comique est devenu une succursale du grand opéra. On est parfois étonné, à l'audition de certaines partitions qui ont été le plus jouées dans ces temps derniers, d'entendre l'orchestre s'interrompre pour laisser le dialogue prendre la place du chant ; car si on remplaçait ce dialogue par un récitatif, on aurait bel et bien un grand opéra dans lequel personne ne reconnaîtrait le genre primitif. [...] Il en résulte que les hommes de lettres qui écrivent pour l'Opéra Comique ne donnent plus à leurs productions le soin qu'y apportaient leurs devanciers. Trop souvent ils laissent au musicien et au machiniste la responsabilité du succès.

Les directions successives mitigées de Nestor Roqueplan, puis Beaumont et le retour d'Émile Perrin auquel succède très vite M. de Leuven (jusqu'en 1874), n'entament pas cette politique du « tout visuel²¹ ».

¹⁸ Gerard de Nerval, dans *La Presse* du 11 mai 1840, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 532-533.

¹⁹ Le peintre Émile Perrin (1814-1885) dirige l'Opéra Comique entre mai 1848 et le 20 novembre 1857. C'est pour lui le début d'une brillante carrière d'administrateur qui le conduira à la tête de l'Opéra de Paris puis de la Comédie-Française. Ces neuf années de gestion de l'Opéra Comique comptent parmi les plus brillantes du théâtre. Perrin joue aussi un rôle non négligeable dans la conservation des archives. À partir de son entrée à l'Opéra Comique en 1848, un journal de bord est régulièrement tenu il est consultable de nos jours à la bibliothèque-musée de l'Opéra. Quant aux archives elles sont consultables aux Archives nationales.

²⁰ Jules Lovy, *Le Ménestrel* du 1^{er} février 1857.

²¹ Il s'agit d'attirer le public avec la promesse d'une mise en scène sinon spectaculaire du moins très travaillée.

Cette tendance du genre à privilégier le spectaculaire somptueux de la représentation scénique et les développements musicaux au détriment des dialogues parlés, poursuit son évolution bien au-delà du « règne » de Paliani et accompagne le virage esthétique de l'Opéra Comique dans les années 1870. De nouveaux compositeurs sont accueillis à la salle Favart et en quelques années sont créés les emblématiques *Djamileh* de Bizet, *la Princesse Jaune* de Saint-Saëns, *Don César de Bazan* de Massenet et *Carmen* de Bizet. Les directions de Camille du Locle et Léon Carvalho²² marquent un élargissement sans précédent du répertoire, annexant celui du Théâtre Lyrique qui avait brûlé pendant la Commune, et remettant au répertoire, Mozart, Rossini et Verdi. Depuis sa création et jusqu'en 1900, l'Opéra Comique aura vu se succéder pas moins d'une vingtaine de directions différentes plus ou moins marquantes et avec des durées variables, cette relative instabilité dans la gestion administrative est une des marques de fabrique de l'Opéra Comique. L'Opéra Comique connaît des directeurs aux profils et aux réussites variables, sauf quelques exemples, dont Crosnier et Perrin pour l'époque qui nous occupe. Ils mènent des carrières dans le domaine littéraire, la peinture, le droit ou le journalisme. Notons que leurs champs de compétence ne relèvent que très ponctuellement de l'artistique. La plupart du temps les régisseurs, à l'instar de Paliani, assurent une fonction de « gestion artistique » alors que le directeur a davantage pour mission de remplir la salle et d'assurer un certain équilibre financier.

Au sein de cette histoire mouvementée certaines personnalités artistiques chanteurs dans la troupe, ou régisseurs (Victor Avocat, Ernest Mocker) se distinguent par une carrière au long cours qui, comme celle de Louis Paliani (plus de 39 ans passés dans la troupe) contribuent à donner au théâtre de l'Opéra Comique son identité. L'édition et la publication des livrets semblent, dans cette perspective, une tentative de pérenniser une pratique théâtrale dans un environnement parfois incertain. Ils sont aussi un moyen de tenter de remédier à un équilibre financier parfois précaire. La qualité du spectacle, voire du spectaculaire, étant à cette époque un moyen assez sûr pour remplir les salles²³.

Certains épisodes de cette histoire mouvementée permettent de comprendre en quel sens l'écriture des livrets de mise en scène illustre l'émergence d'un besoin de stabilité et de transmission d'un répertoire artistique. Pour cerner plus spécifiquement certaines

²² Voir en annexe 1 la liste des directeurs de l'Opéra Comique pendant la carrière de Louis Paliani.

²³ Dès 1841, Théophile Gautier annonce que « le temps de spectacles purement oculaires est arrivé ».

caractéristiques des livrets dont nous ferons l'analyse ultérieurement, il convient de se pencher sur la physionomie de ce théâtre à l'époque de Paliani.

1.2.1.3 L'Opéra Comique au temps de Paliani : organisation de la troupe et système des emplois

1.2.1.3.1 La troupe

Les livrets de mise en scène issus de la collection de mise en scène de Louis Paliani comportent, généralement en toute fin de livret la mention « distribution par emploi ». Cette distribution des rôles est une des composantes primordiales de la représentation à l'époque et Paliani prend bien soin d'en citer systématiquement l'auteur, c'est-à-dire le compositeur. Elle est indissociable de la représentation théâtrale conçue par un compositeur mais aussi par un metteur en scène, un directeur de troupe ou un régisseur. Précisons donc les contours de cette répartition des rôles.

Comme l'ensemble des théâtres de l'époque à Paris et en province, et ainsi que nous l'avons vu précédemment, l'Opéra Comique est constitué en troupe²⁴. Celle-ci peut être comprise selon des acceptions diverses²⁵. Le terme recouvre en général dans les écrits de l'époque la troupe au sens restreint du terme, c'est-à-dire les chanteurs engagés au sein d'un théâtre unique auxquels ils sont rattachés et sur la scène où ils se produisent exclusivement (à l'exception des tournées ou autres dates éparses souvent hors de Paris) pour un temps donné plus ou moins long et renouvelable²⁶. Mais ce même mot peut indifféremment renvoyer à un sens plus large. Il désigne un groupe rattaché au théâtre de l'Opéra-Comique mais regroupant l'ensemble du personnel artistique. C'est à cette acceptation du terme « troupe » que l'on pourrait associer le terme plus moderne de

²⁴ Voir en annexe 2 la description de la troupe de l'Opéra Comique à l'époque de Paliani par Vinzentini.

²⁵ En 1824, Antoine Harel souligne par ailleurs que ce terme peut être l'objet de confusion sémantique « Troupe : cette désignation du tripet (*sic*) comique n'est guère plus appliquée qu'aux caravanes dont le talent nomade se promène de canton en canton. Les troupes de l'Opéra, du Français, et de l'Opéra-Comique prennent le titre de société. »

²⁶ Dans *Une Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, collection « historique », 2012, Jean-Claude Yon va jusqu'à identifier le métier de comédien ou chanteur à l'appartenance à la troupe. De fait la notion de comédie que l'on pourrait qualifier « free-lance » est inexistante à l'époque. Ainsi pour l'auteur, « Être comédien » c'est appartenir à une troupe, que celle-ci soit administrée en « société » (ce qui est très rare et n'existe qu'au début de notre période) ou bien dirigée par un directeur dont, précisément, l'une des principales prérogatives a été de la réunir. Les grands directeurs sont ceux qui sont capables de rassembler les meilleures troupes, celles où les talents individuels se complètent le mieux, malgré les inévitables rivalités » (p. 200).

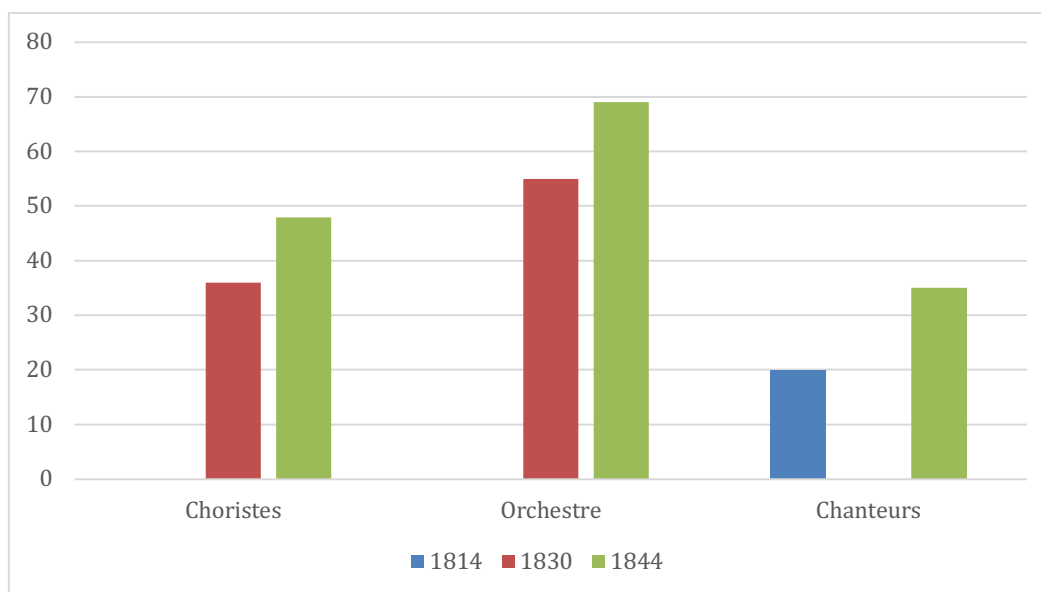
« compagnie ». Il faut toutefois noter que cette conception plus ouverte de la troupe exclut cependant sa composante « technique » (machinistes, cintrier, etc.).

Les fonds conservés aux Archives nationales²⁷ présentent quelques « états administratifs de la troupe ». L'étude de ces documents permet d'établir un panorama de l'évolution de la troupe. Les informations sont sélectives et concernent l'effectif artistique du théâtre. La carrière de certains régisseurs comme Paliani, Colleuille ou Solomé²⁸ semble indiquer une certaine stabilité²⁹. L'étude montre une relative augmentation au cours du siècle. Ainsi entre 1830 et 1844, en à peine 15 ans, la troupe passe de 36 à 48 choristes dont un chef de chœur. L'effectif orchestral évolue dans les mêmes proportions passant de 55 à 69. Les directeurs, chefs d'orchestre et sous chefs, chefs de chœur et régisseurs (avec parfois le détail hiérarchique entre régisseur et sous régisseur) sont également nommés. Le nombre de chanteurs semble suivre la même courbe croissante, ils sont 35 chanteurs engagés dans la troupe contre seulement 20 sociétaires en 1814. Les chanteurs rejoignant la troupe sont, la plupart du temps, issus des scènes secondaires ou des théâtres de province (comme c'est le cas pour Louis Paliani) mais les échanges avec l'Opéra ou le Théâtre Italien sont beaucoup plus rares. Il arrive que l'Opéra Comique paie un dédit à la ville de départ pour s'assurer une clause d'exclusivité. L'entrée dans une troupe constitue donc un véritable engagement au-delà d'un spectacle ou d'une saison, le chanteur prend une « place », celle qui lui est attribuée du fait de son emploi.

²⁷ Les états administratifs de la troupe consultés appartiennent au fonds AJ13 et F18.

²⁸ Alexis Colleuille (1791-1872) et Jacques Solomé (1779-1860) sont tous deux régisseurs à l'Opéra Comique.

²⁹ Cette stabilité est de mise à l'Opéra Comique, mais dans la plupart des théâtres non lyriques, le renouvellement de la troupe se fait plus fréquent. La troupe est de plus en plus considérée comme un objet à géométrie variable qui se recompose après l'épuisement d'une pièce à succès.



Évolution de la troupe de l'Opéra Comique entre 1814 et 1844.

1.2.1.3.2 La notion d'emploi

Cette notion d'emploi structure l'organisation hiérarchique de la troupe. Au XIX^e siècle elle est indissociable de la notion d'emploi. Ainsi, à la fin du siècle, Alfred Bouchard, dans son ouvrage *La langue théâtrale*, dans son article « Troupe » ne peut faire l'économie de cette notion d'emploi :

L'ensemble du personnel engagé pour donner des représentations sur un théâtre, se nomme troupe. Il y a, si l'on peut s'exprimer ainsi, une gamme dramatique qui doit être observée dans la formation d'une troupe. Elle peut être plus ou moins nombreuse, mais il ne doit pas y avoir de trous, de dissonances. Les acteurs doivent jouer de pair, comme les amoureux et les amoureuses, les pères et les mères nobles, les grands premiers rôles homme et femme. Il doit y avoir des rapports de tailles, de voix, de manières, afin que les personnages ne forment pas un contraste comme cela se voit continuellement. On appelle aussi troupe de carton, une mauvaise troupe faite à la hâte, et destinée seulement à donner la réplique à un acteur en tournée ou en représentation³⁰.

L'adéquation entre les caractéristiques d'un rôle et celles d'un chanteur est le fondement pour constituer une troupe cohérente. Ce critère paraît même présider au choix des artistes au même plan que leurs qualités dans l'exécution des rôles. En effet, dans les états administratifs de l'Opéra Comique, le nom des pensionnaires de la troupe n'est pas établi par âge, ordre d'arrivée, nombre de représentation ou ordre alphabétique, mais bien par « emploi ». En 1844 on peut ainsi lire la liste suivante³¹ :

³⁰ Alfred Bouchard, *La langue théâtrale*, Paris, Arnaud et Labot, 1878, p.284.

³¹ États de la troupe consultés aux Archives Nationales dans le fonds F21.

Ténor : MM. Masset, Roger, Chollet, Audran, Mocker, Moreau-Sainti, Emon, Giraud, Carlo.

Basse-Taille : Hermann-Léon, Grard, Grignon, Chaix, Dandé.

Baryton : Gassier.

Comiques : Henri, Ricquier, Sainte-Foy.

Accessoires : Duvernoy, Victor, Palianti, Garcin.

Cantatrices : MM/ Lavoye, Casimir, Thillo, Félix.

Amoureuses et ingénuités : Mmes Darcier, Revilly, Sainte-Foy, Zevaco, Recio.

Duègne : Mme Pévost.

Grand-mères : Mmes Boulanger, Blanchard.

Contrairement à d'autres états de la troupe, l'emploi n'est ici pas la seule dénomination et la définition des rôles s'efface au profit de la tessiture. Les notions se superposent et amènent à s'interroger sur la manière dont peut être défini un « emploi ».

En 1885, dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Arthur Pougin donne du terme « emploi » la définition suivante :

On appelle *emploi* toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial, et exigeant au point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi. [...]

Il y a, dans la formation des emplois, une part à peu près fixe, qui est basée sur des généralités, et une part un peu mobile, qui, en ce qui concerne la province, prend sa source dans le renom que s'est acquis à Paris tel ou tel acteur, et qui fait que l'on désigne toute une série de rôles du nom de cet acteur, parce que c'est lui qui les a créés. C'est ainsi que dans le genre de l'opéra-comique, on caractérise encore certains rôles sous ce nom : les Larulette, les Trial, les Dugazon, et même des rôles que ces artistes n'auraient pu jouer, puisqu'ils appartiennent à des ouvrages représentés depuis près d'un siècle, qu'ils ont disparus de la scène, mais qui rentrent dans la nature du genre et du talent qui les ont rendus célèbres [...]. C'est ainsi qu'on a dit successivement, pour le genre lyrique, les Clairval, les Elleviou, les Ponchard, les Martins, les Lays, les Sollié, les Gavaudan, les Philippe, les Juliet, les Lesage, les Moreau, les Dozainville, les Philis, les Saint-Aubin, [...]. Seulement, à mesure qu'un de ces artistes disparaît, son nom disparaît aussi de la nomenclature des rôles, pour faire place à un autre qui surgit. Il n'y a que Trial et Larulette, Mme Dugazon et Déjazet, dont les noms se soient ainsi maintenus, et cela suffit à faire apprécier la place importante que ceux-ci ont occupée dans l'art. Parfois les emplois se sont trouvés prendre pour nom la qualité de certains personnages. C'est ainsi que, dans l'opéra et dans la tragédie, on avait autrefois les *rois*, les *reines*, les *princesses*, et dans la comédie les valets, les *petits-mâtres*, les *paysans* (on a encore aujourd'hui les *financiers* et les *soubrettes*). Parfois encore les emplois tiraient leur appellation d'une particularité du costume ; on avait alors les rôles à la baguette (reine d'opéra), les rôles à manche (premier rôle et père de comédie), les rôles à tablier (basse d'opéra-comique, représentant généralement un ouvrier avec un grand tablier de cuir), les rôles à corset (villageoises d'opéra-comique, qui se jouaient en corset et en jupon), etc. etc. D'autres fois enfin, l'emploi tirait son nom de celui qui semblait le caractériser dans un grand nombre de pièces différentes, où il portait le même nom. : on avait les Colins (amoureux d'opéra-comique), les Frontins (valets d'opéra-comique), les Betzis (ingénuités de vaudeville) les Margots (duègnes d'opéra-comique), et d'autres encore.³²

Ce témoignage bien qu'ultérieur à la période d'exercice de Palianti nous apporte un éclairage précieux sur cette notion d'emploi. Il apparaît ici comme une notion très vaste et variée renvoyant à un type de personnage ou à un acteur ayant remporté un grand succès dans un rôle précis, (Larulette, Trial, Dugazon, Bouffé etc.), au statut social du personnage

³²Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885. p. 326-327.

(rois, reines, financiers), à un élément caractéristique du rôle tel que le costume (les rôles dits à manteau désignent par exemple des personnages de notables assez âgés), et malgré quelques contre-exemples cette notion peut être plus éphémère lorsqu'elle renvoie à un acteur ou à un chanteur. Par ailleurs, certains emplois comme celui de grande coquette couvrent en réalité une grande variété de rôles. Notons que quelques survivances de cette classification subsistent dans le vocabulaire contemporain. La voix de baryton Martin citée par Arthur Pougin est une dénomination dérivée d'un ancien emploi. Le terme désigne davantage un type de tessiture qu'un véritable emploi au sens où l'on entend au XIX^e siècle. Le baryton Martin (du nom du chanteur Jean Blaise Martin figure de l'opéra-comique au XVIII^e siècle) désigne une tessiture élevée, une voix claire et agile, la moins large de la famille des barytons.

L'emploi est aussi une illustration de l'influence de la vie théâtrale parisienne sur celle de la province. En effet tous les noms d'emploi cités par Arthur Pougin renvoient à des artistes exerçant leur art dans la capitale. Ces artistes sont parisiens et illustrent le lien particulier entre le système des emplois et l'Opéra Comique³³. Le système des emplois est utilisé, ainsi que le montre cet article, indifféremment par les genres lyriques ou le théâtre parlé. Il n'est donc pas propre à un lieu ou à un genre lyrique. Pour le théâtre chanté, Le théâtre de l'Opéra Comique est le lieu d'exercice des principaux noms de chanteurs cités par Pougin. Elleviou, Ponchard, Martin sont autant de noms ayant marqué l'histoire du lieu. C'est aussi par ce type de biais que le théâtre de l'Opéra Comique jouit d'une prestigieuse réputation en province dont la collection de mises en scène tirera parti.

Pougin aborde peu la fonction pratique de cette classification des compétences artistiques. L'appartenance d'un artiste à un emploi conditionne son recrutement (un théâtre cherche un chanteur pour un certain type de rôle) mais aussi le succès éventuel de la pièce. L'adéquation entre les compétences artistiques, les caractéristiques physiques spécifiques associées à un emploi et l'artiste embauché est l'une des composantes d'une troupe à succès, d'une représentation réussie. C'est pourquoi les livrets de Louis Palianti intègrent occasionnellement en leur sein la « distribution par emploi ». Cela facilite le travail du directeur de troupe dans sa distribution de l'ouvrage. Ainsi, chaque troupe se superpose à une distribution préexistante qui, contrairement aux usages du XX^e siècle, prend en compte, au-delà de la voix, des notions de jeu dramatique et des références

³³ De fait, le théâtre de l'Opéra Comique est l'un des théâtres les plus concernés par cette pratique de classification fixe des rôles sous la Restauration et la monarchie de Juillet. La pratique de l'emploi est l'un des rouages essentiels du genre.

héritées d'autres théâtres. Le respect des « consignes » données pour distribuer les rôles d'un ouvrage est un gage de respect du projet du compositeur.

Indications générales sur la Mise en Scène
LE BOUQUET DE L'INFANTE,
 OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES (1),
 Paroles de MM. DE PLANARD et DE LEUVEN, musique de
 M. ADRIEN BOIELDIEU.
 Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre Royal de l'Opéra-Comique,
 le 27 avril 1847.

Distribution par emplois.

Personnages.	Acteurs.	Emplois.
DON FABIO.....	MM. Audran,	1 ^{er} ténor d'opéra-Comique.
DON LOUIS.....	Emon,	Jenne Gavaudan, Moreau-Sainti,
PASCALÈS.....	Mocker,	Ténor léger (1).
LE CHANCELIER.....	Grignon,	3 ^e Basse.
CIBETTA.....	MM ^{mes} L. Lavoye,	1 ^{re} chanteuse légère.
GABRIELLE.....	M. Lavoye, Jenne Dugazon.	
	A. BOIELDIEU.	

(1) Même distribution que celle des *Mousquetaires de la Reine* pour les rôles de don Fabio et de Pascalès.

ACTE PREMIER.
 La scène se passe vers 1650 environ. — Costumes Louis XIII.
 DÉCOR.

(1) Partition, parties d'orchestre et morceaux détachés pour le piano, chez M. A. GRUS, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, vis à vis le théâtre du Gymnase.

Distribution par emploi pour *Le Bouquet de l'Infante* de Boieldieu. Extrait du livret de mise en scène de la collection Palianti.

Certains contemporains de Palianti pointent d'ailleurs les limites de cet usage : François Antoine Harel décrit ainsi l'emploi comme « une classe de rôle affecté à chaque acteur ou actrice, par les dispositions de son engagement ; les aptitudes passent, mais l'engagement reste, à vie³⁴ ». On se doute que l'imperméabilité des rôles a dû causer quelques situations cocasses, même si dans les faits, un acteur peut avec l'âge changer d'emploi. Pour les chanteurs la problématique est différente si l'apparence physique peut

³⁴ François Antoine Harel, article « Emploi », *Dictionnaire théâtral ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J.N. Barba, 1824 p. 137.

varier avec l'âge, la voix est relativement fixe et demeure un des principaux paramètres pour la distribution des rôles.

L'emploi structure la trajectoire de carrière des artistes. Jean-Claude Yon³⁵ souligne ainsi qu'au XIX^e siècle la réussite d'une carrière se juge à la capacité d'un artiste à pouvoir jouer un même rôle sa vie durant. C'est un peu l'inverse des artistes qui au XX^e et XXI^e siècle verront juger la richesse d'une carrière à sa variété. L'emploi doit être trouvé en début de carrière et maintenu. C'est le cas de Louis Paliani qui gardera l'emploi modeste « d'utilité » dans la troupe malgré son succès et sa notoriété en tant que régisseur. Il existe une possibilité d'accéder à un emploi plus valorisé, mais il faut éviter, à l'inverse, de rétrograder vers des rôles moins importants. Cet état de fait peut conduire à des absurdités telles un vieil acteur de 70 ans jouant les jeunes premiers.

Ce système des emplois se maintient tout au long du siècle malgré quelques assouplissements dont témoigne l'existence à la fin du XIX^e siècle de contrats sans que l'emploi soit explicitement mentionné. Mais l'écrasante majorité des contrats signés à cette époque mentionne encore l'emploi pour lequel l'artiste est embauché. Cette assiduité à maintenir le système des emplois au sein du théâtre de l'Opéra Comique peut s'expliquer en partie par un cadre juridique contraignant. À l'usage, à la tradition, vient se superposer le statut de théâtre privilégié de l'Opéra Comique. Un extrait du cahier des charges de la direction d'Émile Perrin paru, le 17 avril 1851, expose comment la notion d'emploi est une condition exigée préalable au maintien d'une troupe de qualité. À l'article 5 on peut lire ceci :

Le directeur entrepreneur sera tenu de diriger les théâtres de l'Opéra Comique comme il convient à un théâtre subventionné, c'est-à-dire le maintenir au-dessus des théâtres secondaires, tant sous le rapport des décorations et des costumes, que sous le rapport du nombre et des talents des artistes [...] le directeur devra toujours tenir au complet une troupe d'acteurs-chanteurs, ainsi composée : deux ténors de premier ordre, deux basses tailles de supplément, deux comiques de premier ordre, deux premières cantatrices, une cantatrice de supplément, deux actrices de premier ordre, pour les amoureuses, les ingénues, deux pour supplément, une duègne, enfin tous les autres emplois d'usage.

Viennent ensuite, mais c'est à noter, dans un second temps, des considérations relatives à l'orchestre et aux choristes.

La notion d'emploi est une notion complexe, parfois peu objective pour laquelle il est quasi impossible de faire une liste complète et fiable. Elle varie selon la période, les

³⁵ Jean-Claude Yon *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, collection historique, 2012, p. 200, chapitre consacré aux interprètes, à la troupe et aux emplois.

théâtres et troupes concernées, les genres etc. Il est cependant possible de faire une distinction entre les emplois relevant du théâtre et ceux propres au genre lyrique.

Quelques années après la fin de carrière de Louis Palianti, Alfred Bouchard dresse le panorama suivant :

Emploi : classification des différents rôles en usage dans les œuvres lyriques et dramatiques et aidant à leur distribution. Dans le genre lyrique on compte, pour les rôles d'homme : fort ténor, ténor léger, baryton ; première deuxième et troisième basse, Laruette et Trial. En rôles de femmes : forte chanteuse, soprano et contralto, chanteuse légère, Dugazon et mère Dugazon. Dans le genre tragique ou de comédie, côté des hommes : premiers rôles, pères nobles, jeunes premiers, premiers, deuxième et troisième amoureux, troisième rôles, grimes, manteaux, financiers, comiques nobles, deuxième et troisième comiques, utilités. Du côté des dames : premiers et grands premiers rôles, reines, jeunes premières, grandes coquettes, premières, deuxième et troisième amoureuses, ingénuités, soubrettes, duègnes, utilités, plus les travestis ou Déjazet. Il y a encore quelques dénominations usitées mais qui ne sont que des nuances, et qui indiquent plutôt une spécialité qu'une généralité, comme des Bouffé, des Arnal.

Cette classification qui a le mérite d'éviter la confusion et de maintenir l'ordre en assignant chacun à son emploi, a l'inconvénient de créer des chefs, qui, ne voulant pas tenir compte des années, se croient toujours suffisants pour le remplir. En province, où les troupes se forment et se renouvellent chaque année, cet inconvénient disparaît en partie³⁶.

Alfred Bouchard met ici en lumière les différences en fonction des genres. Dans l'article « Distribution » issu du même ouvrage, il dessine cette fois-ci les disparités géographiques concernant la place des emplois :

La distribution est la répartition que l'on fait de chacun des rôles contenus dans une œuvre dramatique aux acteurs qui doivent y jouer un personnage. À Paris, la distribution est presque toujours faite par l'auteur, en tenant compte, bien entendu de l'emploi de chacun. De plus, la pièce étant souvent écrite pour un théâtre déterminé, l'auteur, qui en connaît le personnel, y subordonne ses personnages.

En province, la question change de face : chaque acteur restant strictement dans son emploi, la distribution devient plus difficile et donne lieu à de nombreux conflits, dont quelques-uns sont jugés par les tribunaux.

On appelle encore distribution la « nomenclature des rôles et le nom des acteurs d'une pièce imprimés sur les affiches ou dans un programme »³⁷.

On comprend alors la présence de la distribution à la fin de certains livrets. Elle est une trace apposée par l'auteur sur le livret. Palianti indique le nom de l'auteur ayant signé la distribution. Notons que l'apposition du nom du compositeur et non celui du librettiste signe, dans le genre lyrique la suprématie de la voix (tessiture et autres caractéristiques) pour définir un emploi, et ce au détriment d'autres caractéristiques davantage propres à l'aspect théâtral et dramatique de la pièce. La création parisienne relevant du « sur-mesure », cette apposition sur le livret de la distribution est un indice supplémentaire de sa destination : les théâtres de province. La transmission de la mise en scène est ainsi facilitée par cette désignation calibrée des rôles.

³⁶ Alfred Bouchard, *op.cit.*, p. 104-105.

³⁷ Alfred Bouchard, *id.*, p. 90-91.

Quant aux conflits évoqués par Alfred Bouchard, ils ne sont pas surprenants car les emplois structurent aussi la troupe d'un point de vue hiérarchique. Tous les emplois ne se valent pas et la hiérarchie est indissociable de cette classification dramatico-musicale. L'emploi sert autant à s'assurer une place, un certain « rang » dans la troupe qu'à désigner un type de rôle précis. Plus la troupe est hiérarchisée plus cette rivalité se fait sentir. Ainsi est-elle parfois sanglante à la Comédie Française dont la troupe est à la fois très hiérarchisée et très conservatrice. L'attribution du rôle n'est jamais automatique. Elle fait se croiser la notion d'emploi *stricto sensu* avec des considérations liées à la tessiture (considération essentielle dans le domaine lyrique, prise en compte avec plus ou moins de précision dans les emplois usuels). Ainsi l'emploi auquel un chanteur accède³⁸ ne prévaut pas sur l'avis du librettiste et du compositeur concernant la distribution. À ce titre, L'Opéra Comique fait figure de conservatoire des traditions³⁹. Olivier Bara a montré dans ses travaux sur la période de la Restauration à quel point la troupe est une structure hiérarchique très stricte. La distribution des rôles s'effectue naturellement d'après ce principe hiérarchique entre « chefs d'emploi » titulaires de leur rôle et doubles.

François-Antoine Harel décrit cet usage dans l'article « Chef d'emploi » de son dictionnaire⁴⁰ :

L'ancienneté donne ce rang. On ne peut s'empêcher de frémir quand on pense que Mlle Jaruweek deviendra un jour chef d'emploi et que Mme Saint-Hubert revînt-elle de l'autre monde pour chanter le Grand Opéra, ne jouerait qu'avec l'agrément de cette souveraine et maîtresse de l'emploi.

Cette nomination de « chef d'emploi » a principalement cours à Paris car plusieurs artistes peuvent y occuper un même emploi. Ce sont alors aux chefs que sont attribuées prioritairement les créations. Parfois ce statut ne s'acquiert pas par l'ancienneté, mais dès la signature du contrat d'engagement, qui peut garantir un emploi de « chef sans partage⁴¹».

³⁸ Les débutants font d'abord leurs débuts dans des rôles du répertoire usuel avant de se voir confier un emploi remarquable lors d'une création. C'est leur succès à cette occasion qui détermine l'accession à un emploi. Et ils peuvent alors passer d'un théâtre à l'autre en étant précédés de cette réputation, ils sont identifiables et cette nouvelle identité préside au recrutement des directeurs de théâtre, notamment en province où les troupes connaissent des mouvements d'effectifs plus importants qu'à Paris.

³⁹ Pour Olivier Bara, sous la Restauration le rayonnement de l'Opéra Comique se mesure à sa capacité d'intégration des modèles et techniques étrangers mais surtout d'invention et de diffusion de traditions interprétatives ou de type dramatique et musicaux originaux. *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Georg Olms Verlag, 2001.

⁴⁰ François-Antoine Harel, *op. cit.*, p. 68.

⁴¹ L'importance de cette distinction hiérarchique se lit au regard des articles qui sont consacrés à ce terme de chef d'emploi dans les divers dictionnaires théâtraux, par exemple chez Arthur Pougin, (*op. cit.*, p. 163) : « Les coutumes théâtrales ont changé, et la qualification de chef d'emploi, comme les droits qui y sont affectés ne se retrouvent plus guère qu'à la Comédie Française. Autrefois, où les emplois étaient déterminés avec plus de précision qu'aujourd'hui, et où chaque théâtre conservait toujours un répertoire nombreux, les

Cette hiérarchie se retrouve jusque dans la géographie du bâtiment. L'occupation de l'espace au sein du théâtre suit ce principe.

Les loges des artistes sont assez propres. Celles du premier étage, côté des ténors ou des *prima donna* ont un certain luxe. Au deuxième étage se trouvent les emplois mixtes et la loge de MM. Ponchard et Prilleux, véritable succursale du foyer [...] Les basses sont reléguées au grenier et la simplicité archaïque de leur réduit fait rêver malgré soi à l'utilité de quelques bergères, tentures et tapis moelleux⁴².

Cette notion d'emploi structure donc la vie théâtrale ; elle est essentielle pour comprendre la vie au sein du théâtre⁴³. Elle imprègne par ailleurs fortement les livrets de mise en scène, non pas seulement du point de vue de la distribution des rôles mais aussi des costumes, accessoires, bref de tous les éléments utilisés pour caractériser un personnage. Cette connaissance des attributs dédiés à chaque emploi influence très probablement la mise en scène transcrite par les livrets mais la classification de chaque emploi étant partiellement tacite il n'est pas possible de le démontrer livret à l'appui.

Ce « découpage » de la troupe tend à s'amenuiser au cours du siècle et il s'applique avec plus de flexibilité à Paris qu'en province. Cependant, dans les troupes plus modestes de province les artistes peuvent être contraints à cumuler plusieurs emplois.

premiers sujets d'une troupe faisaient inscrire sur leurs engagements une clause établissant qu'ils tenaient leurs emplois soit en chef et sans partage, soit en chef et en partage. Dans le premier cas, le directeur ne pouvait disposer des rôles de leur répertoire et les confier à un autre artiste, même accidentellement, sans leur consentement ; de plus tous les rôles nouveaux rentrant dans leur emploi leur étaient forcément dévolus. Dans le second cas, rôles nouveaux et rôles courants étaient partagés entre les deux artistes qui tenaient l'emploi en chef de partage : «Aujourd'hui il n'y a plus de chefs d'emploi qu'à la Comédie Française, où cette situation s'acquiert uniquement par droit d'ancienneté, et où celui qui occupe le poste peut à son gré barrer le passage aux nouveaux talents qui pourraient se produire et empêcher les jeunes comédiens de se présenter devant le public. Il lui suffit pour cela de réclamer tous les rôles du grand répertoire classique, et de se tenir toujours prêt à les jouer quand son tour arrive. Chaque emploi étant toujours tenu en chef par deux ou trois artistes, on comprend que les débutants conservent peu de chances d'arriver à la lumière, et c'est ce qu'on reproche en effet avec justice à la Comédie Française ».

Dans d'autres théâtres comme l'Opéra Comique, la prééminence de certains chanteurs plus enclins à endosser les principaux rôles et les créations demeure cependant sans que le mot de chef d'emploi soit employé comme tel.

⁴² Albert Vizentini, *Derrière la toile : foyers, coulisses et comédiens Petites physiologies des théâtres parisiens*, Paris, A. Faure, 1868, p. 67.

⁴³ Cette notion de hiérarchie, et d'une hiérarchie inscrite dans l'espace de travail va bien au-delà de la notion d'emploi. Elle concerne aussi les autres corps de métiers, hiérarchisés entre eux. C'est ce que décrit Arthur Pougin dans l'article « loges d'artistes » : « Les loges sont les chambres dans lesquelles chaque artiste doit procéder à sa toilette de théâtre ; elles sont situées derrière la scène ou sur les côtés, aux divers étages des escaliers de l'administration. Chacun des principaux sujets occupe une loge à lui seul réservée, dans laquelle il est absolument chez lui ; les acteurs secondaires s'habillent parfois deux ou trois dans une même loge ; quant aux choristes, aux figurants, aux comparses, aux danseuses du corps de ballet, il y a pour eux et pour elles des loges communes de huit, dix, quinze, vingt personnes et plus.

Dans les grands théâtres, la loge d'un artiste de renom parfois un tout petit appartement, avec antichambre pièce principale, cabinet de toilette, etc. » Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 479.

Pour dresser un panorama complet de l'Opéra Comique à l'époque de Palianti, il convient d'enrichir ces données administratives et organisationnelles propres à la troupe par une tentative de reconstitution de la vie dans ce théâtre, tant au niveau de son quotidien que des événements qui ponctuent l'année théâtrale.

1.2.2 La vie au théâtre de l'Opéra Comique à l'époque de Palianti

Il est difficile de faire une lecture éclairée des livrets de mise en scène sans resituer cet objet dans son contexte de production et d'utilisation. Nous laisserons ici le contexte d'utilisation car il ne se limite pas à l'Opéra Comique. Il concerne principalement les théâtres de province dont l'étude globale pourrait constituer à elle seule un travail doctoral à part entière, de plus les sources sont difficilement accessibles et géographiquement réparties sur un très vaste territoire. Nous esquisserons plutôt ici un panorama le plus complet possible de la vie au théâtre de l'Opéra Comique au moment où Louis Palianti y effectue sa carrière de chanteur et de régisseur. C'est au sein de cette organisation particulière que naît la pratique d'écriture des livrets.

1.2.2.1 Les sources de documentation

Cet essai de reconstitution de la vie au théâtre de l'Opéra Comique s'appuie sur des ressources documentaires très variées. Le goût aiguisé de spectateurs de l'époque pour « l'envers du décor » a eu pour conséquence le développement de publications sur le thème de l'exploration des coulisses, le but étant d'introduire de manière factice par le récit le spectateur au sein du théâtre au moment où le public n'y est pas admis, c'est-à-dire principalement pendant les répétitions. La curiosité du lecteur doit être satisfaite quant à tout ce qui ne se voit pas mais aussi ce qui ne se sait pas. De là découle la multiplication dans la presse d'anecdotes internes au théâtre ou faisant état de l'avancée plus ou moins facile d'un nouvel ouvrage⁴⁴.

Ces petites phrases parfois ajoutées au détour d'un article « sérieux » de présentation d'un futur ouvrage ou de comptes-rendus suite à une représentation sont à analyser avec beaucoup de précaution. Ce sont presque de petites vignettes publicitaires,

⁴⁴ Les nombreux ouvrages consacrés aux coulisses illustrent aussi cet intérêt pour l'envers du décor. Voir en bibliographie la rubrique « Vie des théâtres : coulisses, anecdotes, acteur. »

quelquefois proches du feuilleton dans leur forme. Leur caractère sinon sensationnel du moins original prime la plupart du temps sur le degré de vraisemblance. La vogue est telle que certaines publications se sont spécialisées dans cette dimension intrusive du journalisme. Les titres des publications parlent d'eux-mêmes et il est rare que le mot coulisses n'y figure pas. Pendant la période qui nous occupe les spectateurs curieux peuvent lire : *Coulisses de l'opéra*, *L'Indiscret des coulisses*, *L'Écho du théâtre*, *L'Éventail : écho des coulisses*, *La coulisse*, *La lorgnette*, *La Lorgnette des coulisses*, *Le Foyer dramatique*, *Le Régisseur des théâtres*, *Les Coulisses*, etc.

Signe de cet essor d'un journalisme spécialisé, Arthur Pougin consacre un article de son dictionnaire au terme de reporter théâtral⁴⁵ :

Ce mot barbare de reporter, qui nous vient d'Angleterre et qui depuis quelques années a sottement pris place dans le langage courant, s'applique en ce qui concerne le théâtre, aux écrivains qui sont chargés, dans les journaux quotidiens de rédiger ce qu'on appelle le *Courrier des théâtres*⁴⁶. C'est-à-dire de donner toutes les nouvelles, tous les cancans relatifs aux théâtres, aux cafés-concerts, aux spectacles, etc.

Au sein des articles de journaux, il est difficile de cerner le vrai du faux et la part de caricature. La presse peut donc livrer quelques éléments mais qui sont à mettre en regard d'autres témoignages.

Outre les brèves de journaux spécialisés ou non, l'appétence décuplée pour la vie derrière le rideau se manifeste par une série de publications ayant pour objet la description de la vie au théâtre⁴⁷. Dans la préface de son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Arthur Pougin peint à merveille cet engouement nouveau pour la coulisse :

Le côté intime, secret, mystérieux du théâtre, celui qui échappe à l'œil du public et qui excite précisément sa curiosité, c'est là ce qu'il faut dévoiler, et ce dont toutes les lectures du monde ne sauraient donner une idée. Les mœurs des comédiens, leur langage professionnel et particulier, les coutumes intérieures du théâtre, les détails du travail scénique, sa préparation, sa mise au point, en ce qui touche soit l'exécution humaine des œuvres, soit leur représentation matérielle, la vie du

⁴⁵ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 650 article « Reporter théâtral ».

⁴⁶ Le « courrier des théâtres » est un terme générique commun à plusieurs journaux. Arthur Pougin le définit ainsi : « Depuis une vingtaine d'années, tous les grands journaux quotidiens ont pris l'habitude, à l'imitation du *Figaro*, qui le premier avait établi cette coutume, de publier sous cette rubrique : *Courrier des théâtres*, ou sous un titre analogue, toute la série des nouvelles et faits divers que chaque jour produit relativement aux théâtres parisiens. On trouve de tout dans ce courrier quotidien spécial ; annonce des *premières représentations du jour*, *réception des pièces nouvelles*, *cancans de toute sorte*, *réclamation des auteurs et comédiens*, détails sur les études de tel ou tel ouvrage, nécrologies, etc. Quel que soit l'abus qui se produise sous ce rapport et les racontars sans intérêt qui sont chaque jour colportés de cette façon, il est certain pourtant qu'on ne saurait entreprendre d'écrire l'histoire théâtrale du temps présent sans avoir recours à la collection du *Figaro*, tout particulièrement informé en ce qui concerne nos théâtres, et qui contient ainsi, à côté de faits divers sans valeur, nombre de renseignements précieux et même de documents pleins d'intérêt. » Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 252, Article « Courrier des théâtres ».

⁴⁷ Pour un aperçu sélectif de ces publications voir la rubrique *Vie des théâtres : coulisses, anecdotes, acteurs...* en bibliographie.

théâtre considérée dans ce vaste espace, fermé au spectateur, qui s'étend non seulement derrière le rideau, mais dans les coulisses, dans les dessus, dans les dessous, dans les foyers, dans les loges, dans les couloirs, dans les ateliers, dans les magasins, dans les cabinets de direction et de régie : voilà ce qui est intéressant, qui est curieux, ce qui est digne d'étude et d'attention.[...] Il n'est pas un des points quelconques du théâtre, pas une de ses parties les plus reculées, pas un de ses recoins les plus obscurs, il n'est pas un détail du travail de chaque jour, de chaque individu, de chaque groupe spécial, qui ne soit ici décrit, mis en lumière, commenté, expliqué de la façon la plus étendue. [...] J'espère [...] que j'ai réussi à les rendre claires, intelligibles, même pour les personnes absolument étrangères au théâtre.

Il ne faut pas négliger le caractère publicitaire de ces quelques lignes mais elles montrent bien comment l'émergence en nombre d'ouvrages spécifiques dédiés à vulgariser la vie théâtrale, coulisse comprise, répond à une forte demande de la part du public, demande à laquelle que la seule presse ne parvient visiblement pas à subvenir. Ces publications concernent principalement la vie des grands théâtres parisiens⁴⁸ tels que l'Opéra mais aussi l'Opéra Comique. Certains d'entre eux dressent d'ailleurs des portraits théâtre par théâtre⁴⁹. Les parutions portent toutes dans leurs titres des indices très explicites de leur contenu. On trouve de manière récurrente les termes suivants : « coulisse(s) » (qui occupe sans surprise la première place du classement), mais aussi « confidences », « indiscretion » ou sa variante « indiscret », « foyer », « physiologie » (du théâtre), « chronique », « panorama » et même plus rarement les termes racoleurs de « mystères et révélation ».

À ces publications viennent s'ajouter pléthore de « souvenirs » ou autres « mémoires de » qui font parfois la part belle aux brèves de coulisse. La coulisse étant entendue non pas seulement de manière restrictive comme le lieu annexe au plateau mais comme l'ensemble des événements ou des habitudes propres à la vie du théâtre et inconnue car inaccessible au spectateur. Peut-on pour autant se fier à ces récits ? La question est complexe. Ces reportages ne sont pas, la plupart du temps, l'expression de témoins directs de cette vie théâtrale. Peu de chanteurs, régisseurs, directeurs parmi les rédacteurs des dites brochures. On peut alors aisément mettre en cause la véracité de témoignages qui sont au mieux des éléments rapportés directement, au pire des rumeurs, ou bruits de couloirs. Les témoignages n'émanent pas directement de la troupe. Tout au plus peut-on établir des liens lointains avec l'institution de l'Opéra Comique. Ainsi, Albert Vizentini l'auteur de *Derrière la toile : foyers, coulisses et comédiens, Petites*

⁴⁸ Les spécificités des théâtres de province sont néanmoins souvent évoquées selon le schéma bien établi de dichotomie entre la vie théâtrale parisienne et celle de province.

⁴⁹ C'est le cas de Georges d'Heylli dans *Foyers et coulisses* : « Histoire anecdotique des tous les théâtres de Paris », n° 8, Paris, Tresse, 1875.

physiologies des théâtres parisiens est le petit-fils d'Augustin Vizentini⁵⁰ chanteur et membre de la troupe qu'il quitte en 1834. Mais il n'a pas connu son grand-père et le ton assez rude employé dans sa chronique exclut la possibilité d'un lien proche avec le théâtre. On peut ainsi y lire :

Celui-là serait une grande déception pour le visiteur, on n'y vient peu, on n'y parle guère, on n'y chante presque pas, et, à part les répétitions où ces dames se montrent leurs toilettes extraordinaires, à part les jours où le toutou et la mère de la jolie demoiselle Roze bavardent à cœur joie, le foyer de la salle Favart est un lieu triste, morose et généralement aussi calme que la conscience d'un lecteur du *Petit Journal*.

Quant aux coulisses ! Ah les coulisses où Hérold, Auber, Adam, Halévy, Thomas, Grisar, Clapisson, Massé, Meyerbeer ont côtoyé Chollet, Couderc, Roger, Ricquier, Bataille, Mocker, Sainte Foy, salué, admiré Anna Thillon, Damoreau, Prévost, Boulanger, Darcier, Lavoye, Miolan, Duprez, Uglade, Faure-Lefevbre et autres fauvelles connues, coulisses mes amies, êtes-vous assez exiguës, vermoulues et sales⁵¹ ?

Cet exemple nous montre que ces écrits autour de la vie de la troupe, loin d'être toujours un outil de publicité, sont parfois peu élogieux.

La question de l'origine des informations se pose. En effet la description de la troupe est d'un degré de précision extrême. Les portraits dressés comprennent des détails physiques, de caractère autant que des qualités vocales, et des habitudes. À la page 70 du volume on peut ainsi lire :

Vous faut-il la jeunesse incarnée, la plus agréable gaminerie, l'aplomb imperturbable, la tyrolienne faite homme, le chanteur plein d'adresse et de ficelles aimables, la voix de tête la plus adorable, le style le plus sucré du monde, le bon musicien personnifiant l'Opéra Comique, bref le comédien léger à bon droit infatué de sa jolie personne ? Prenez Chapelou-Saint-Phar, le dernier descendant d'Elleviou, Montaubry qui redresse si crânement ses petites moustaches et semble toujours avoir une colombe dans le gosier. Lorsqu'il joue, Montaubry arrive très tôt, s'habille très vite, file des sons en voix de tête et arpente trente ou quarante fois de suite le corridor attendant à sa loge.

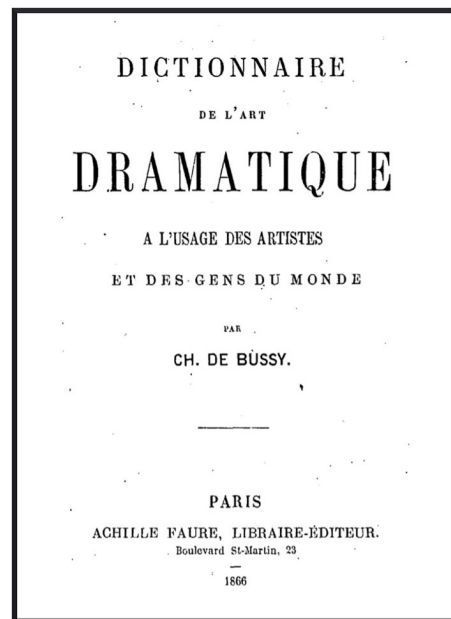
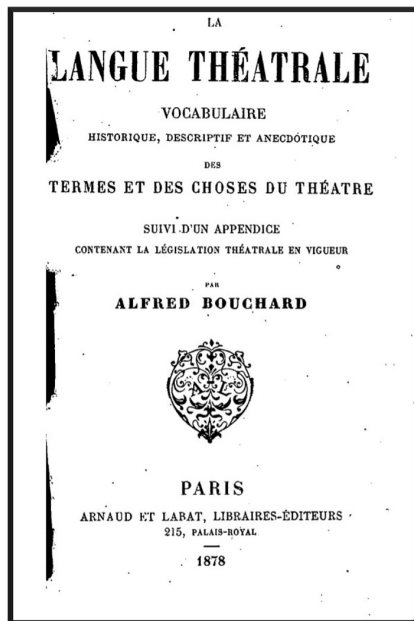
Ces anecdotes ont bien une origine qu'il nous est impossible d'établir. Indiscrétion de régisseur ? Enquête sur place ? Relai peu scrupuleux de ragots circulant dans le monde du théâtre ? Le mystère reste, la plupart du temps entier. Bien sûr, ces témoignages peuvent apporter un éclairage sur la perception de la troupe par les contemporains mais il serait assez aventureux de se fier à de telles sources pour ébaucher la vie du théâtre.

Arthur Pougin cite lui-même plusieurs ouvrages dédiés à la terminologie théâtrale et la vie des coulisses : *Le Manuel des coulisses ou guide de l'amateur* de Dumersan 1826, *Le Petit dictionnaires des coulisses de Jacques le Souffleur* (1835), *l'Indiscret souvenir des coulisses* (1836), *De Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde* de Charles de Bussy (1866) et enfin *La Langue théâtrale*

⁵⁰ Albert Vizentini est aussi le fils d'Augustin Vizentini (1811-1890) directeur du Théâtre des Variétés.

⁵¹ Albert Vizentini, *op. cit.*, p. 64-65., Paris, A. Faure, 1868.

vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre
d'Alfred Bouchard (1878)⁵².

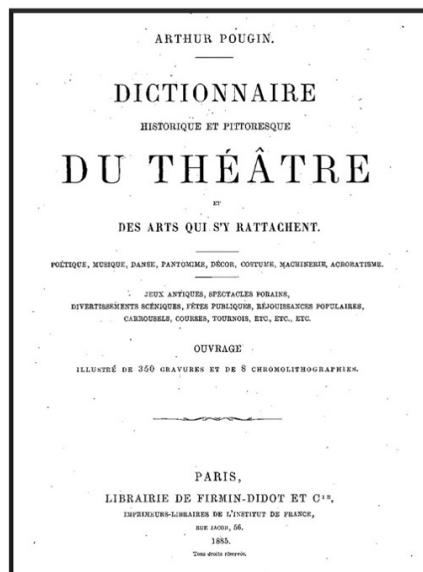
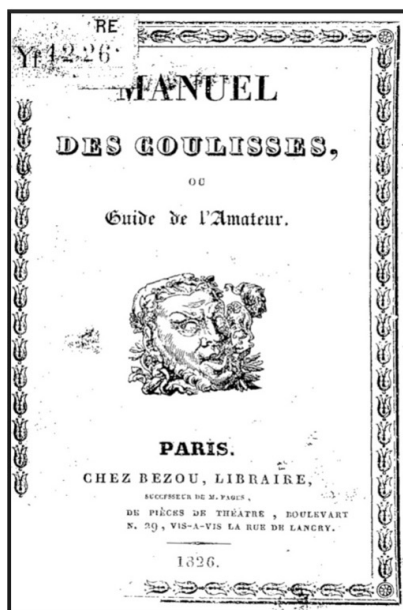


⁵² Théophile Marion Dumersan *Le manuel des coulisses ou guide de l'amateur*, Paris, Bezou, 1826.
Jacques le Souffleur, *Le Petit dictionnaires des coulisses*, s.l., 1835.

L'indiscret souvenir des coulisses, s.n. Paris, rue Grange batelière, 1836.

Charles de Bussy, *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Paris, Faure, 1866.

Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre*, Paris, Arnaud & Labat 1878.



Pages de garde des ouvrages : *La Langue théâtrale vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre* d'Alfred Bouchard (1878), *Le Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde* de Charles de Bussy (1866), *Le Manuel des coulisses ou guide de l'amateur* de Dumersan 1826, *le Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, (1885) D'Arthur Pougin.

Ces publications, étalées sur la période qui nous occupe sont décriées pour leur manque d'exactitude par Pougin qui cherche à mieux valoriser son entreprise littéraire. On peut cependant difficilement leur donner tort. Le principal reproche qui leur est adressé c'est leur méconnaissance de la vie théâtrale à laquelle ils n'ont, contrairement à Arthur Pougin, jamais directement participé. Bien que l'argumentation de Pougin prête à débat, la lecture des textes montre leur fiabilité toute relative et leur manque d'exhaustivité. Malgré l'écart temporel entre les dates de rédaction, on constate que les termes choisis pour être définis sont quasiment identiques⁵³. De plus, certaines définitions laissent à penser à un quasi copier-coller. Prenons pour exemple le terme « utilités ». Chez Dumersan on peut lire « emploi des premiers figurants. Leurs principales fonctions sont

⁵³ Bien sûr les termes théâtraux importants restent les mêmes et il est logique de les retrouver ; cependant la lecture du dictionnaire d'Arthur Pougin montre bien que les autres ouvrages sont beaucoup moins exhaustifs.

de faire des annonces, approcher les fauteuils, leur frais de mémoire se réduisent à peu près à ces mots “c’est une lettre qu’entre vos mains propres on m’a dit de remettre”⁵⁴ ». Neuf ans plus tard on lit chez Jacques le Souffleur : « Quand l’utilité n’est pas tout à fait inutile, homme ou femme, ont la charge des annonces, elle approche au besoin les fauteuils, ses frais de mémoire se réduisent à ceci : “c’est une lettre qu’entre vos mains propres on m’a dit de remettre ”⁵⁵ ». Il y a, sinon plagiat, du moins inspiration soutenue. Le ton parfois parodique, sarcastique, parfois volontairement provocateur des propos conforte l’hypothèse selon laquelle le plaisir de la lecture l’emporte ici sur l’objectivité des témoignages. Alfred Bouchard fait d’ailleurs de son propre chef cet aveu en préambule de son ouvrage :

Notre idée n’est pas neuve dans la forme, car il existe plusieurs ouvrages sous les titres de dictionnaire, dictionnaire théâtral, etc. Mais elle est nouvelle dans le fond en ce sens que les ouvrages précédemment publiés [...] ne s’occupent en aucune façon à satisfaire la curiosité du spectateur [...] Pour faire passer quelques réflexions de notre cru, nous avons agrémenté notre vocabulaire d’une certaine quantité d’anecdotes dramatiques⁵⁶.

Les ouvrages divertissant nous disent certes quelque chose sur la manière de percevoir les régisseurs dont Paliani mais seul Arthur Pougin s’affranchit d’une écriture racoleuse au profit d’une certaine quête d’objectivité, dans le ton comme dans la forme. Son travail constituera un point d’appui précieux pour notre développement.

Pour effectuer une étude de cette vie des coulisses il faut donc se tourner vers d’autres sources plus fiables. Ces sources sont des documents rédigés la plupart du temps par des régisseurs⁵⁷. Nous reviendrons en détail sur ce que recouvre ce terme mais notons dès à présent que le régisseur est partie intégrante de la troupe qu’il côtoie au quotidien et dont il est le garant quant à l’organisation du temps (plannings, événements divers, etc...) c’est une source directe d’information. Les documents en question sont des documents internes au théâtre et ne sont pas destinés à être communiqués au public. Ils sont fiables car factuels, n’ayant d’autre but qu’un but pratique (l’organisation du théâtre), voire mémoriel (il s’agit de laisser une trace aux successeurs dans la troupe).

⁵⁴ Théophile Dumersan, *op. cit.*, p.104.

⁵⁵ Jacques le Souffleur, *op. cit.*, p. 87, article « Utilité ».

⁵⁶ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. « Préambule ».

⁵⁷ Les registres sont la plupart du temps anonymes. En mettant en regard les dates des registres avec les régisseurs de la troupe à cette époque il est possible d’émettre des hypothèses concernant le rédacteur. De plus, il semble peu probable que cette tâche d’écriture et de consignation un peu rébarbative ait échoué au régisseur en chef. Il est plus probable qu’elle soit un travail dévolu au sous-régisseur. (Voir ultérieurement le paragraphe consacré au métier de régisseur et à la hiérarchie qui y est attachée.)

Cette mémoire vécue, « vivante » du théâtre, transmise au jour le jour, évacue toute considération littéraire au profit des faits dans un format stéréotypé⁵⁸. Ces documents sont variés, à la fois journaux de bord du théâtre⁵⁹, registres, etc. Ce sont des archives administratives qui livrent néanmoins de précieux éléments sur la vie de la troupe et émanent souvent des collègues avec lesquels Paliani collabore étroitement. Ces documents sont en quelque sorte les étapes avant le livret de mise en scène. Tandis que la mise par écrit fige un état donné de la représentation, les divers papiers du théâtre témoignent du processus d'élaboration (suivi des répétitions) et de la carrière d'un ouvrage (nombre de représentations et recettes associées). Ils permettent de contextualiser l'écriture des livrets par les régisseurs.

Ces documents fournissent une partie des règlements qui régissent la vie théâtrale, des éléments de correspondance permettent d'obtenir des renseignements sur l'organisation des spectacles, sur les rapports entre la direction, les auteurs et le personnel. Le fonds comprend aussi des dossiers d'administration, dossiers d'artistes (engagement, correspondance) et une grande série d'archives comptables qui donnent les recettes du théâtre ainsi que les dépenses consacrées au personnel et au matériel depuis l'époque impériale. On trouve aussi des livrets manuscrits de pièces pas toujours datés. Ces éléments forment un véritable puzzle qui permet de reconstituer, en partie, l'histoire du théâtre. Dans son répertoire, Brigitte Labat-Poussin détaille les cartons dévolus à l'administration, au personnel, aux ouvrages, aux bâtiments, aux affiches et enfin à la comptabilité. Dans le fonds on trouve ainsi pêle-mêle des actes des sociétés et règlements, des procès-verbaux des assemblées des actionnaires et notes concernant leurs entrées au théâtre, cahier des charges, traités de l'Opéra Comique avec la Société des auteurs, les contrats d'engagements d'artistes et de régisseurs, chanteurs, danseurs du corps de ballet, choristes, musiciens. On trouve aussi des feuilles de recettes journalières des représentations et des coupures de presse. Ces différents supports permettent de collecter des informations variées concernant l'affluence du public (recettes journalières), le répertoire (titre des pièces jouées) et l'organisation de l'année théâtrale.

⁵⁸ Voir en annexe 3 un extrait du journal de régie de l'Opéra Comique pour la saison 1856-1857 par le régisseur Victor Avocat.

⁵⁹ On trouve aussi parfois le terme de livre de bord.

Ces archives et registres⁶⁰ constituent une source fiable pour appréhender la vie du théâtre : son quotidien, et les événements qui rythment son histoire. Les documents mettent en regard un vocabulaire spécifique au travail théâtral de l'époque, dont certains mots subsistent encore aujourd'hui sur les plateaux. Une partie de la terminologie employée est cependant propre à cette période du XIX^e siècle et peut être décryptée à l'aide de dictionnaires et traités théâtraux. Parmi ces auxiliaires, le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* d'Arthur Pougin, (Firmin-Didot 1885) nous a été d'une aide précieuse. En passant en revue les us et coutumes en matière théâtrale, il explicite la plupart des termes de l'époque, en les situant dans leur contexte d'utilisation.

1.2.2.2 Le personnel du théâtre

Le théâtre est une vraie micro-société rythmée par des temps spécifiques et soumise à une organisation hiérarchique, nous l'avons vu avec le système des emplois, mais aussi temporelle. Outre le personnel artistique (chanteurs, musiciens de l'orchestre et ballet⁶¹) l'Opéra Comique vit du travail d'un autre type de personnel au cœur de la vie quotidienne du théâtre. Olivier Bara⁶² dresse un aperçu de ces multiples métiers de l'ombre :

Allumeur, armurier, caissier, chef des accessoires, coiffeur en chef responsable des magasins de perruques, commis aux écritures, commissionnaires (à médaillon seuls autorisés à vendre les billets) comparses (et leur chef), comptable, concierge, copiste, frotteur (chargé de frotter le grand foyer), fumiste (entretien des cheminées, poêles et foyers), garçons de salle, limonadiers, loueurs de loge, machinistes, officier chargé de la police des coulisses, ouvreuses de loge, ouvreuse de la loge du roi et des gentilshommes de la Chambre du roi, personnel de sécurité (officier, caporal, sapeur), secrétaire administratif, souffleurs de musique, souffleurs de paroles.

auxquels il faut ajouter les régisseurs, métier hybride, souvent exercé par des artistes, comme Paliani qui cumule cet office avec son métier de chanteur. Ils sont en lien étroit avec le personnel technique par exemple pour l'inspection des décors pour lever le rideau à la fin des changements.

Le quotidien de ces métiers est régi par un rythme propre à l'Opéra Comique.

⁶⁰ Nous nous appuyons essentiellement ici sur le dépouillement des fonds de la Bibliothèque-musée de l'Opéra c'est-à-dire les journaux de bord à partir de 1848, les registres faisant état de l'activité avant 1832, c'est-à-dire avant la période de notre étude.

⁶¹ Contrairement à l'Opéra, le ballet est peu important à l'Opéra Comique. Il y a un semblant de corps de ballet constitué des élèves de l'Opéra mais il n'est présent qu'épisodiquement lorsque l'œuvre requiert la mise en place de tableaux dansés.

⁶² Olivier Bara, *op.cit.* p. 32.

1.2.2.3 L'année théâtrale et le rythme des représentations.

La spécificité de l'Opéra Comique réside dans le nombre extrêmement important de levers de rideaux⁶³. La troupe est soumise à un rythme très chargé. Sauf fermeture exceptionnelle (par exemple la fermeture pour faillite de Ducis en 1830), l'Opéra Comique joue tous les jours à l'exception des fêtes religieuses comme le Vendredi saint (ce qui correspond à une dizaine de jours de relâche environ). Les représentations y sont donc beaucoup plus nombreuses qu'à l'Opéra dont les représentations ont lieu trois fois par semaine les lundis, mercredis et vendredis. À l'Opéra Comique, quelques représentations gratuites sont organisées dans l'année. L'Opéra Comique peut aussi ne pas jouer pour des motifs exceptionnels comme des fêtes et représentations à la Cour, par exemple durant la période de la Restauration. Les répétitions d'œuvres nouvelles, les indispositions des acteurs ou les intempéries peuvent aussi influencer. Ce rythme soutenu nécessite alternance et double distribution. Ce facteur explique probablement les grands écarts en termes de recette que l'on peut trouver dans les livrets de compte pour un même spectacle lors d'une série de représentations. Les registres font état de la distribution complète pour chaque représentation⁶⁴ et montrent une grande stabilité en dépit de la distribution d'un même rôle à différents chanteurs de la troupe.

L'année théâtrale a pour borne Pâques⁶⁵ qui marque le début et la fin de la saison⁶⁶, c'est la saison durant laquelle les engagements dans la troupe ont lieu.

À ce rythme annuel soutenu s'ajoute une autre pratique exigeante : l'Opéra Comique a en effet pour habitude de jouer plusieurs ouvrages ou actes d'ouvrages par soir. Il s'agit en général de deux ou trois pièces par soir, ce qui correspond à deux à six

⁶³ La réception d'un nouvel ouvrage obéit à un protocole codifié. Sous la Restauration un comité jury composé de membres de la troupe choisit collégialement les ouvrages qui seront ensuite montés. Avec le temps, les directions successives s'approprièrent en grande partie cette qualité décisionnaire mais la lenteur dans l'admission des pièces freine le renouvellement régulier de l'affiche. Voir David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra : La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004.

⁶⁴ Les registres mentionnent parfois les noms des danseurs, mais cela est beaucoup plus rare. Ils sont d'ailleurs assez peu considérés comme des membres à part entière de la troupe.

⁶⁵ François-Antoine Harel, *op. cit.*, p. 362 note ainsi « le lundi de Pâques est le jour de la rentrée pour tous les théâtres de Paris. » ou encore à l'article "Année théâtrale" « Elle a pour terme et pour commencement le jour de Pâques. L'époque du renouvellement de l'année théâtrale est celle des mutations dans les troupes de comédie. Les engagements datent de ce moment, qui est celui des épreuves pour une foule d'acteurs obligés de changer tous les ans de directeurs et de public. » (p. 22).

⁶⁶ Alfred Bouchard cite à ce propos une circulaire ministérielle en date du 20 février 1815, qui décide la question de l'étendue de la saison « d'après les règles précédemment établies, l'année théâtrale finissait le 20 avril de chaque année, et recommençait le 21. Mais à partir de 1816 et par la suite, l'année théâtrale finira le dimanche avant Pâques, et ne recommencera que le dimanche après cette fête ». Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale*, Paris, Arnaud et Labat, 1878, p.19.

actes par soirée. Il s'agit le plus souvent d'une pièce en trois actes, morceaux « majeurs de la soirée » précédée ou suivie d'un autre ouvrage plus ou moins long⁶⁷. De ce fait, les dimensions de la soirée théâtrale sont très fluctuantes⁶⁸, la durée variant avec le choix des ouvrages qui n'est pas calibré pour assurer une régularité quant à la durée des représentations. La programmation n'est pas décidée comme nous en avons l'habitude aujourd'hui selon un plan annuel communiqué au public mais elle est établie le samedi de manière plus ou moins collégiale (le comité en est chargé sous la Restauration) ; selon les époques le rôle du directeur peut être plus ou moins décisif en termes de choix. Le programme est ensuite communiqué au public par voie d'affichage. Cet affichage est quotidien à Paris et se fait vers onze heures du matin. Arthur Pougin décrit un système commun à tous les théâtres de la capitale :

Un imprimeur avisé centralise entre ses mains le service des affiches de tous les théâtres, qu'il se charge après les avoir imprimées, de faire afficher lui-même dans tout Paris. À cet effet, il a, depuis une quinzaine d'année, obtenu la concession d'un grand nombre de colonnes, dites « colonnes affiches », qui ont été élevées dans tous les endroits fréquentés de la ville, sur les boulevards, dans les grandes voies, sur les places et carrefours, et sur lesquelles, chaque matin, sont apposées les affiches de tous les théâtres. Ces colonnes sont éclairées le soir, afin que les affiches soient toujours lisibles, et celui qui veut s'informer de ce qui se passe dans les théâtres n'a qu'à s'arrêter quelques instants devant l'une d'elles pour être renseigné sur tous les points. Il va sans dire que chaque théâtre a toujours sur sa façade l'affiche du spectacle du soir⁶⁹.

Arthur Pougin donne même le détail de cette pratique dans l'article « Affiche » :

Les affiches sont un moyen de publicité indispensable pour les théâtres, dans une grande ville, où ceux-ci sont nombreux, où le public est d'ailleurs sollicité de toutes parts et de toutes façons, elles doivent être répandues à profusion sur tous les points de la cité, de manière à attirer l'attention des passants et à exciter chez tous le désir d'aller au spectacle.[...] Aujourd'hui l'affiche est très explicite, et apprend au public tout ce qu'il a intérêt à connaître : le titre des ouvrages, le nom des auteurs, ceux des comédiens, et aussi, pour les pièces à grand spectacle et à grand fracas scénique, ceux des danseurs, des peintres décorateurs, des machinistes, sans compter l'énumération des tableaux importants, des décors à sensation et des trucs à effet. Cela est légitime d'ailleurs, et il n'est que juste de voir tous ceux qui concourent au succès prendre leur part de ce succès. Il arrive même parfois que l'affiche est illustrée, c'est-à-dire qu'elle représente, à l'aide d'un dessin plus ou moins intéressant, l'une des scènes les plus importantes ou les caractéristiques de l'ouvrage qu'elle annonce⁷⁰.

⁶⁷ Cette pratique, lorsque l'ouvrage secondaire précède la pièce maitresse de la soirée, est désignée par le terme « lever de rideau ». Dans son *Dictionnaire*, Arthur Pougin la définit ainsi « c'est le nom qu'on donne à des petites pièces en un acte, sans conséquences et sans valeur, qui servent à compléter le spectacle et à être jouées avant la grande pièce à succès, à l'heure où la salle n'est encore occupée que par un petit nombre d'amateurs plus enragés de la quantité que de la qualité. Certains auteurs, qui ne trouvent pas assez considérables les droits qu'ils touchent sur la grande pièce, accaparent encore le lever de rideau, afin d'arrondir la somme, ce qui a le double avantage pour eux d'empêcher aux jeunes confrères de se produire et de faire son apprentissage d'auteur dramatique. Ils ont pour cela quelques petits tours toujours prêts qu'ils tiennent en réserve » Arthur Pougin, Article, « Lever de rideau » *op.cit.*, p. 70.

⁶⁸ Olivier Bara, *op. cit.* évoque pour la période de la Restauration, une durée du spectacle pouvant être comprise entre trois et six heures. Au vu des titres présents dans les registres au long du siècle la pratique de la soirée à géométrie variable a été conservée au-delà de 1830.

⁶⁹ Arthur Pougin, article « Affichage » *op. cit.*, p. 17.

⁷⁰ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 18.

Quant à Alfred Bouchard, il insiste sur le caractère très encadré et codifié de cette pratique d'affichage :

Les affiches sont obligatoires. À Paris, elles ne peuvent mesurer plus de 0m63 sur 0m43, ni être apposées au-dessous de 0m50, ni au-dessus de 2m50, à partir du sol. [...] L'affiche est le contrat qui lie la direction envers le public. A Paris l'affichage des théâtres se fait dans des endroits déterminés, et les théâtres y sont placés d'après leur ordre hiérarchique, le Grand Opéra en tête⁷¹.

Ces quelques lignes témoignent de l'importance des éléments visuels et ce bien avant la présence du public dans la salle. Si Arthur Pougin publie son texte une décennie après la fin de carrière de Louis Paliani, cette stratégie de communication n'en demeure pas moins représentative du soin apporté par les théâtres, dont l'Opéra Comique, à la publicité. Cette donnée est encore plus importante à partir de 1864 lorsque la loi sur la liberté des théâtres aiguise la concurrence entre les lieux de spectacle parisiens. Au regard des brèves dans la presse et des ouvrages consacrés aux anecdotes de couloirs qui contribuent elles aussi à une forme de publicité, ces affiches constituent le versant concret et objectif de la communication des théâtres à l'adresse de leur public. Les placards font apparaître des éléments factuels avec des informations pratiques (lieu, heure, distribution, etc.) Cette communication obéit à des règles et pratiques codifiées. Parmi celles-ci, Pougin décrit le cas de figure dans lequel un incident vient provoquer un changement dans le programme initialement prévu : le théâtre appose une bande sur l'affiche :

Lorsque, par suite d'un accident quelconque, de l'indisposition d'un artiste ou de toute autre cause imprévue, un théâtre se voit dans l'obligation soit de changer ou de modifier au dernier moment son spectacle, de remplacer un artiste par un autre ou même de faire relâche, et qu'il n'a plus le temps de faire imprimer et poser de nouvelles affiches, il fait placer sur chacune de celles qui sont sur sa façade, une bande blanche où sont indiquées, à la main, les modifications qui ont dû être apportées à la composition du spectacle. C'est ce qu'on appelle : « mettre une bande sur l'affiche »⁷².

Il s'agit là d'une obligation pratique, faute de temps mais elle contribue à un code visuel et sémantique familier du public qui comprend au premier coup d'œil des éléments quasi extratextuels. Il faut en effet être au moins un peu familier des théâtres pour saisir les nuances de vocabulaire de certaines affiches. Elles ne concernent pas uniquement les pièces qui sont actuellement représentées sur les théâtres, elles font office d'annonce pour les pièces à venir qui sont encore en répétition. Arthur Pougin explicite en détail ce

⁷¹ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 12.

⁷² Arthur Pougin, article « Bande sur l'affiche ». *op. cit.*, p. 23.

vocabulaire chronologique en distinguant trois termes : prochainement, incessamment, et bientôt. À l'article « incessamment » on peut lire :

Lorsqu'un théâtre est sur le point de lancer une pièce nouvelle, il l'annonce chaque jour au bas de ses affiches, quelques temps auparavant, par une mention ainsi conçue : « prochainement première représentation de ... » Au bout d'une semaine, la rédaction est modifiée et l'affiche porte « Incessamment première représentation de ». Le public sait ce qu'il en est, et qu'il y a encore au moins pour quinze jours d'attente. Enfin, l'annonce passe par une troisième forme, et bientôt l'affiche porte ces mots : « Irrévocablement mardi prochain première représentation de... »

Du moment que, irrévocablement la représentation est fixée au mardi, le spectateur expérimenté sait qu'elle n'aura pas lieu avant le samedi, à moins qu'un de ces obstacles inattendus, mais qu'au théâtre on doit toujours prévoir, n'en amène la remise au lundi suivant. En résumé, l'annonce d'une première représentation passe par trois phases distinctes et qui peuvent être ainsi caractérisées : « Prochainement » veut dire dans un temps plus ou moins éloigné. « Incessamment » signifie bientôt ; enfin « Irrévocablement » doit être entendu pour un de ces jours⁷³.

Ces définitions peuvent laisser croire à un compte à rebours millimétré selon lequel les répétitions seraient calées. La réalité est bien différente et nous indique à la lecture des journaux de bord que ce sont au contraire les répétitions qui dictent en amont ce calendrier. Le nombre très variable des répétitions pour un même type d'œuvre (création, durée, etc.) indique que l'exigence artistique et les besoins ponctuels priment sur une éventuelle date de Première fixée à l'avance. C'est là une différence notable avec notre système actuel dans lequel la date de la Première, date fixe et ferme, dicte toute l'organisation des répétitions. L'utilisation d'un vocabulaire qui parle au spectateur mais reste relativement flou permet une certaine marge de manœuvre au théâtre en fonction des éventuels retards accumulés et offre un caractère évolutif à la saison théâtrale. Cette évolution est d'autant plus tangible que la durée exacte d'une série de représentations dépend du succès de celle-ci et non d'un calendrier fixé en amont⁷⁴.

Certaines créations, les plus attendues sont annoncées dans la presse spécialisée. De véritables campagnes de publicité avec accroche publicitaire sont orchestrées en guise d'annonce au public. Cette frénésie de création ainsi que la multiplication des titres joués entraînent d'importantes dépenses financières, ce qui n'échappe pas aux analystes de l'époque. En 1873, Jules Moynet remarque ainsi que « Le total des frais par représentation s'élève à l'Opéra, à la somme de 15000 francs ; à l'Opéra Comique, à plus de 3000 francs. Ce dernier théâtre joue tous les jours, les frais annuels y atteignent la moitié de ceux de notre grande scène lyrique⁷⁵ ».

⁷³ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 429.

⁷⁴ L'Opéra a actuellement renoncé à ce système en cours au XIX^e car cette flexibilité n'est possible que dans des théâtres ayant conservé un système de troupe, ce qui est très rare en France. Cette pratique subsiste cependant dans certains théâtres de boulevard selon le procédé de la bande sur l'affiche évoqué par Pougin. Celui-ci porte le terme unique de « prolongation(s) ».

⁷⁵ Jules Moynet, *L'Envers du théâtre, machines et décorations*, Paris, Librairie Hachette, 1873, p. 285.

Autre motif de besoin pour la troupe, le public est un public d'habitues, il faut donc renouveler très régulièrement les ouvrages pour s'assurer de remplir la salle, ce qui augmente mathématiquement la charge de travail. La troupe peut aller jusqu'à donner une quarantaine de titres différents par mois alors que la moitié des créations ne tiennent pas plus de dix soirées et que les deux tiers disparaissent avant la 20^e représentation. Cette importante politique de création permet un renouvellement du répertoire mais ce renouvellement est nécessairement partiel et la troupe doit puiser dans son répertoire antérieur, celui du XVIII^e siècle. Cette hétérogénéité du répertoire se maintient comme une des caractéristiques du théâtre.

La vie du théâtre est donc régie par un certain nombre de cadres et d'usages qui structurent son quotidien auquel nous allons maintenant nous intéresser car le renouvellement permanent de l'affiche requiert une grande organisation dans les répétitions.

1.2.2.4 Les répétitions

1.2.2.4.1 Le déroulement des répétitions

Les journaux de bord sont une source précieuse pour reconstituer le quotidien de la troupe et celui de Louis Paliani⁷⁶. Ils fourmillent d'informations concernant le planning de travail : type de répétition, partie de l'ouvrage étudiée, conditions matérielles, horaires et protagonistes convoqués aux répétitions. La mention de la direction du théâtre par exemple : « deuxième année de la direction de monsieur Perrin » montre le souci du détail apporté et inscrit d'emblée le document dans un temps particulier de l'Opéra Comique. L'on peut supposer qu'un tel soin n'aurait pas été apporté dans la rédaction si ces documents n'avaient qu'une fonction de brouillon utilitaire servant à la journée.

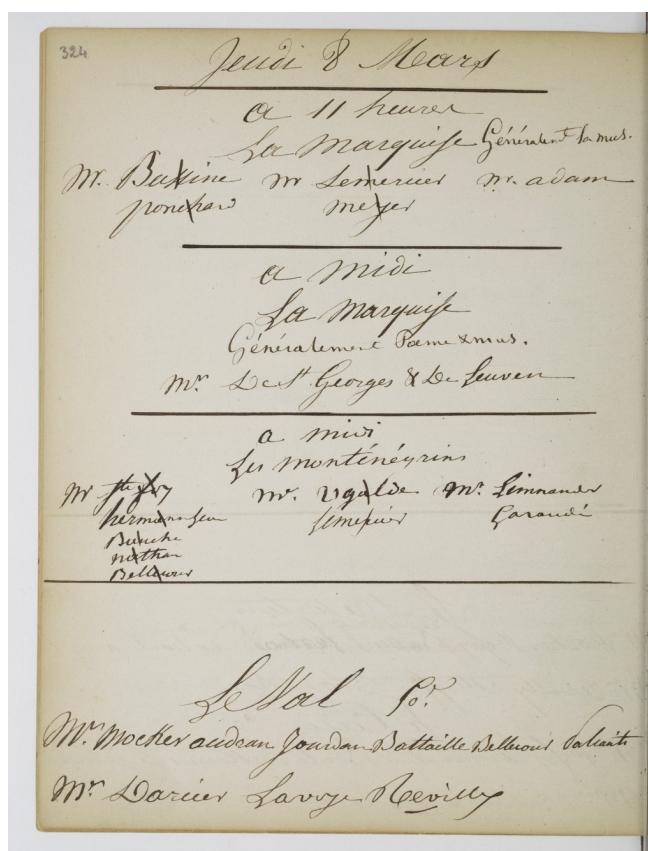
Le contenu du registre est toujours présenté de façon identique⁷⁷ : on y trouve, par ordre et selon une présentation verticale la date, le titre du ou des ouvrages répétés ou joués ce jour, les heures de répétitions. On peut aussi y lire le nom des personnes présentes selon une répartition en trois colonnes hommes/femmes/auteurs (il y a donc mention aussi

⁷⁶ Aucun journal de régie conservé dans les fonds que nous avons pu consultés ne sont de la main de Paliani ce qui laisse supposer que cette tâche de rédaction était dévolue à l'un des régisseurs en particulier. Les rédacteurs sont toutefois les collègues les plus directs de Paliani.

⁷⁷ Voir l'annexe 3.

de personnes extérieures à la troupe ayant, par exemple à titre d'auteurs, toute légitimité pour être présentes aux répétitions).

Chaque partie consacrée à la répétition d'une œuvre est séparée par un trait horizontal, et les pièces jouées le soir apparaissent en bas de page avec les noms des acteurs concernés. Les traits de séparation font apparaître au premier coup d'œil la multiplicité des ouvrages étudiés au cours de la même journée, Parfois trois ou quatre. Mais il peut aussi s'agir de trois ou quatre répétitions différentes d'un même ouvrage. L'une étant par exemple collective, l'autre pour un seul chanteur uniquement. Quant aux représentations des ouvrages joués dans la soirée (souvent deux distincts) elles impliquent aussi des annotations concernant le quantiè⁷⁸ ou le numéro de représentation de l'ouvrage depuis sa création.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Extrait du journal de régie du théâtre de l'Opéra Comique du 8 mars 1849 rédigé par le régisseur Alexis Colleuille.

⁷⁸ Cette pratique issue des registres de régisseur a encore cours aujourd'hui dans certains théâtres. À l'Opéra de Paris par exemple, le numéro de représentation apparaît systématiquement sur les programmes distribués aux spectateurs. Le comptage des représentations est par ailleurs encore de nos jours l'apanage des équipes de régie, notamment au Palais Garnier pour les représentations de danse.

Les journaux mentionnent aussi lorsqu'il s'agit de reprises. Par exemple sur le journal de bord relatant le travail du 1^{er} mai 1849 au 30 avril 1850, le régisseur Victor collègue de Paliani note « première représentation de la reprise ». Ce type d'indication permet de penser qu'il existe une forme de continuité dans cette pratique de mise par écrit de la vie du théâtre. La cohérence et les similarités au niveau de la présentation, l'existence de comptes précis quant aux représentations, indiquent l'importance de ces documents qui sont, avant d'être mémoire du théâtre, des outils pragmatiques d'organisation. Des ajouts peuvent exister selon les circonstances avec des mentions spéciales ou des ajouts de la main des régisseurs en cas d'évènements imprévus (absences par exemple).

Trois types d'activités sont mentionnés : les auditions, les représentations et les répétitions dont le détail représente la majeure partie des informations communiquées. Les registres étant des outils de description factuelle des éléments, certaines étapes du travail sont passées sous silence⁷⁹. Dans *L'envers du théâtre*, Jules Moynet⁸⁰ livre en 1873 une description très complète du processus de répétition. Il aborde ainsi la genèse de la mise sur la scène d'un ouvrage :

Quand les acteurs ont appris leur rôle et que la pièce est assez sue pour être mise au théâtre, on s'occupe de la mise en scène, des entrées, des sorties, des moyens de faire mouvoir un personnel plus ou moins nombreux. C'est alors que commencent les répétitions⁸¹.

La répétition est à la fois la partie la moins visible mais la plus importante de la vie théâtrale. Les adaptations et astuces retranscrites par Paliani dans les livrets de mise en scène s'élaborent à ce moment-là. La répétition occupe un temps continu puisque, sauf rare exception, il y a toujours une pièce en train de se répéter dans le théâtre qu'il s'agisse d'une œuvre nouvelle, d'une reprise ou de corrections apportées à une œuvre en cours de représentation. Mais le temps de la répétition est aussi discontinu. En effet, si l'on exclut quelques répétitions additionnelles d'ajustement, la première représentation passée, la

⁷⁹ En effet les codes régissant les répétitions de l'époque sont de l'ordre des usages établis, leur définition n'a donc pas sa place dans un document émanant du monde professionnel du théâtre. Les analystes de l'époque n'évacuent cependant pas cette question de la classification des répétitions. Page 646 Arthur Pougin note ainsi qu'« il faut procéder ici du particulier au général, et apporter de l'ordre et de la méthode dans un travail aussi compliqué que difficile. C'est pourquoi les répétitions sont de diverses sortes : répétitions au foyer ou en scène, répétitions partielles ou d'ensemble, répétitions de chœurs ou de danse, répétition de trucs ou de décors, répétition au quatuor ou à l'orchestre, répétitions générales qui précèdent immédiatement la première représentation ».

⁸⁰ Voir en annexe 4 le détail du chapitre XII consacré aux répétitions de Jules Moynet, *L'Envers du théâtre, machines et décorations*, Paris, Hachette, 1873, p. 140-148.

⁸¹ Jules Moynet, *op. cit.*, p. 140.

répétition d'une œuvre est limitée dans le temps et connaît un début et une fin. La répétition module donc la saison et rythme le théâtre parfois bien plus que la représentation. Le temps d'apprentissage des rôles (aspects musicaux et textuels) semble donc être un temps de travail personnel qui regarde l'artiste et non le théâtre. On trouve cependant trace de ce travail individuel dans les papiers. Certaines mentions font état de ce temps de travail préliminaire, part moins visible mais essentielle dans la préparation des ouvrages. Le terme employé ici pour nommer ces activités préparatoires⁸² est celui de « leçon ».

1.2.2.4.2 Les différents types de répétition

Le terme de leçon pourrait surprendre dans un contexte professionnel mais il désigne une des activités des chanteurs. En effet, à partir de 1824, début de la mandature de Pixéricourt à la tête de l'Opéra Comique, la direction du théâtre soucieuse d'élever le niveau artistique de l'institution, vise à améliorer la préparation des acteurs-chanteurs. Une classe de chant ainsi qu'une classe de rôles sont mises en place. Elles font intervenir chef de chant, pianistes accompagnateurs, répétiteur au violon, et professeur de chant pour accompagner les chanteurs dans leur préparation⁸³. Ces professionnels qui gravitent autour de la troupe exercent souvent dans d'autres institutions et constituent pour la troupe un moyen d'ouverture vers l'extérieur⁸⁴. Les professeurs et chefs de chant sont aussi chargés des auditions des artistes postulant au statut de pensionnaires ou de

82 Arthur Pougin insiste lui-même sur le caractère pré-ambulatoire de la leçon qui est davantage une préparation qu'un temps de correction à la suite d'éventuelles défaillances pendant les répétitions. Il note ainsi que « dans les théâtres lyriques, et même dans les théâtres de vaudeville, chaque artiste reçoit, soit des chefs de chant, soit des chefs d'orchestre, une série de leçons, lorsqu'il a un rôle à apprendre dans une pièce. Lorsque, grâce à ces leçons, chacun sait ainsi son rôle musical, on procède aux leçons d'ensemble, qui sont données par les mêmes chefs du service. On procède de même à l'égard des chœurs ; seulement, comme ici le travail individuel entraînerait trop de longueurs, on divise les voix par genre en les réunissant par groupes, et on donne les leçons séparément à tous les sopranos, à tous les contraltos, à tous les ténors, à tous les barytons, à toutes les basses, après quoi viennent les ensembles du chœur complet. Ce n'est que quand ce travail préliminaire a été fait avec le plus grand soin, qu'on peut entamer celui des répétitions proprement dites. » Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 468, Article « Leçon ».

⁸³ Arthur Pougin fait une distinction discutable entre pianiste accompagnateur et chef de chant. Les premiers, au talent médiocre, sont pour lui cantonnés aux théâtres de province quand les seconds possédant une maîtrise artistique supérieures, exercent de ce fait dans les théâtres de la capitale. Il est toutefois difficile de faire une différence si formelle entre les deux. Ils ont en commun la pratique du piano et la charge de faire apprendre les rôles. Si cette double terminologie semble superflue au regard du détail de leurs missions respectives, elle témoigne cependant d'une vision hiérarchisée de la profession.

⁸⁴ Olivier Bara cite les cas de Louis Victor Etienne Rifaut, accompagnateur avant 1821 et après 1825, puis chef de chant et d'Auguste Panseron, pianiste répétiteur professeur de chant au Conservatoire et accompagnateur au Théâtre-Italien.

choristes. Grâce à cette équipe, tout artiste peut travailler son rôle pour la représentation du jour⁸⁵. Les recherches sur l'époque antérieure à celle qui nous concerne ont conclu à l'existence d'une classe de chant trois fois par semaine de 10h à midi. La classe de rôles a pour but de transmettre les traditions et particularités musicales du rôle tous les jours entre 10h et 16h. Elle est dirigée par un répétiteur assisté d'un chef de chant⁸⁶. Cette pratique initiée par Pixéricourt a encore cours des décennies après. Sur le journal de bord daté de 1849 l'on trouve en effet des mentions telles que « vendredi 9 novembre foyer à midi : Jeannot et Colin des leçons sur tous les rôles, présence de Garaudé (un des chefs de chant de l'Opéra Comique à cette époque) et Nousserot ». À la suite de ce travail individuel, les journaux de bord permettent d'établir une typologie des répétitions. Parmi les éléments mentionnés on note les lectures, les répétitions de mise en scène, et tout un éventail de répétitions plus spécifiques.

1.2.2.4.3 La lecture

Elle est le préambule aux répétitions. Elle est à la fois le premier acte de celle-ci et un préalable au début des répétitions à proprement parler. C'est un type de répétition particulier, fondateur car c'est la première prise de contact avec l'œuvre qui va être montée. Cela pose aussi la question de savoir ce qui est véritablement désigné comme répétition à l'époque. Pour Arthur Pougin, ce terme ne peut s'appliquer qu'après la distribution des rôles, et donc à partir du moment où les interprètes s'emparent de l'œuvre en question⁸⁷. Cela implique aussi que la répétition ait un but précis, lisible dans le contenu énoncé par les journaux de bord. On pense à des mentions précisant la scène répétée, ou les rôles concernés. Dans les journaux on lit par exemple « dimanche 25 novembre à deux heures lecture au théâtre ». Ce terme de « lecture » peut prendre le sens de déchiffrement et/ou de déroulement chronologique d'un texte musical ou non. Le dictionnaire de Pougin donne un aperçu de cette chronologie⁸⁸ primitive des répétitions :

⁸⁵ Notons la modernité de cette organisation. Aujourd'hui encore dans le grand opéra en France, et à l'Opéra Comique, les mêmes protagonistes sont convoqués pour ce même type de répétitions.

⁸⁶ Le terme de chant est déjà compris à cette époque dans l'acception que nous lui connaissons de nos jours, c'est-à-dire un pianiste spécialisé dans l'accompagnement et l'étude des rôles vocaux.

⁸⁷ Le terme employé par Pougin est celui de « mise à l'étude », une pièce étant mise à l'étude lorsque la distribution est achevée et que l'on commence les travaux de mise en scène qui seront ininterrompus jusqu'à la première.

⁸⁸ Le caractère très codifié et structuré de cette chronologie est aussi souligné par la présence chez Arthur Pougin d'articles consacrés à des termes qui illustrent ces différents moments du processus de création d'une œuvre. Ainsi on dit d'une pièce qu'elle est « sur ses jambes » « lorsque, après quelle a été

À Paris, lorsqu'une pièce va être mise à l'étude dans un théâtre, on commence par en faire une lecture aux artistes qui sont chargés de l'interpréter. Ceux-ci sont convoqués à cet effet, et la lecture est faite dans l'un des foyers du théâtre, soit par l'auteur ou l'un des auteurs de l'ouvrage nouveau soit par une personne désignée par eux pour remplir cet office. Cette lecture, on le comprend, est essentielle, afin de donner aux artistes une pleine conscience du sujet, de la conduite de l'œuvre, des caractères des divers personnages et de leurs relations entre eux. La lecture faite, on procède à la distribution des rôles, chaque acteur reçoit le sien ; dès le lendemain on en fait la collation, et le jour suivant la pièce entre en répétition. Dans les théâtres lyriques on fait simultanément la lecture du poème et de la musique ; c'est généralement le compositeur qui se charge d'exécuter lui-même sa partition au piano⁸⁹.

En fait on parlera, selon le vocabulaire de l'époque, « d'entrée en répétition » pour un ouvrage mis à l'étude. Une pièce en lecture entre donc bien en répétition. Mais le terme de « répétition » est davantage consacré au temps dédié à l'action de répéter en tant que telle, impliquant le chant et la déclamation, même aux premiers stades de l'apprentissage. Un terme spécifique est associé à ce travail de lecture : celui de « collationner » un rôle, une partie musicale ou un texte, ce texte étant désigné sous le terme en usage de « Poème⁹⁰ ». Le terme de collation peut prendre plusieurs sens⁹¹. Selon le contexte il peut désigner le fait de vérifier l'ordre des feuillets des cahiers, ou la correspondance des planches et des gravures lors de la confection des livres (dans le domaine de l'imprimerie). Il peut désigner l'action de comparer une copie avec l'original afin de s'assurer qu'elle lui est conforme, ou encore la vérification des textes et des actes. Au théâtre, elle fait se superposer ces trois définitions. La collation correspond ici en fait à la dernière étape du travail de lecture. Elle peut se décrire ainsi :

soigneusement étudiée, que chaque acte a été répété successivement, et qu'on en est arrivé aux répétitions d'ensemble, les acteurs savent leur rôle, sont bien au courant de la mise en scène et n'ont plus d'hésitation. On peut alors juger de l'effet général, l'œuvre est au point, comme on dit en termes de sculpture, et il n'y a plus qu'à la polir, à la finir à l'aide des dernières études, pour la mettre en état de paraître devant » *op. cit.*, p. 691 article « Sur ses jambes ». Autre exemple le terme de « passer » : lorsqu'une pièce en répétition est assez sue pour qu'on puisse fixer le jour où elle sera offerte au public, on ne dit pas : « elle sera jouée » mais « elle passera » tel jour ». *op. cit.*, p. 591.

⁸⁹ Arthur Pougin, *op.cit.*, p. 468, article « Lecture ».

⁹⁰ Le terme de « poème » est propre au théâtre lyrique. Il est le plus fréquemment employé pour désigner le livret (œuvre de l'écrivain) par opposition à la partition (l'œuvre du compositeur). Arthur Pougin décrit un usage du terme propre à l'opéra-comique « une certaine habitude théâtrale fait appliquer le nom de poème à toute la partie dialoguée, et le nom de chant à toute la partie musicale. C'est ainsi qu'on dira, dans un premier sens : « Le poème de cet opéra est bien mauvais » pour indiquer que la pièce est mal construite ; et dans le second : « il y a beaucoup de poèmes dans cet ouvrage » pour faire comprendre que le dialogue parlé y occupe une place très importante ». Arthur Pougin *op. cit.*, p. 606, article « Poème ». Le poème désigne donc le texte parlé. Par extension, le poète est l'écrivain scénique qui a pour spécialité l'écriture des livrets d'opéra.

⁹¹ Ces définitions sont empruntées à la page web du Centre de ressources textuelles et lexicales : <https://www.cnrtl.fr>. Nos recherches pour trouver une définition du terme dans les encyclopédies et dictionnaires de l'époque, spécialisés ou non dans les domaines lyriques et théâtraux, sont restées infructueuses, peut-être parce que le terme est spécifique à l'Opéra Comique et fait partie du « jargon » des régisseurs et son usage est trop limité pour se voir bénéficier d'une définition. C'est un terme propre au travail de la scène mais n'étant pas relié à un quelconque type de travail technique, il est exclu du champ des ouvrages dédiés à la scénographie et à la machinerie théâtrale.

Lorsqu'une pièce va entrer en répétition, et que la lecture en a été faite, par l'auteur ou par son mandataire, devant tous les artistes qui seront chargés de participer à son interprétation, on distribue les rôles à chacun de ceux-ci. Dès le lendemain, on procède à ce qu'on appelle la collation des rôles. C'est-à-dire qu'on fait une nouvelle lecture sur le manuscrit, lecture que, cette fois, chacun des artistes qui suit son rôle en ce qui le concerne, de façon à indiquer et à faire corriger les fautes qui auraient pu se glisser dans la copie et à établir la parfaite conformité du texte des rôles et de celui du manuscrit original⁹² ».

Notons au passage que la distribution, étape postérieure à la lecture mais préalable à la collation n'est pas mentionnée sur les journaux de bord. Cette absence pose question : nous formulons l'hypothèse que cette étape est bien moins importante que de nos jours. Le système des emplois, et la hiérarchie au sein de ceux-ci, avec la prééminence des chefs d'emploi sans partage laissent peu de marge à la fantaisie en matière de distribution des rôles. De plus, ce temps était sûrement intégré à d'autres temps de répétitions plus identifiables. Il est tout à fait possible que ce travail de répartition ait été réalisé à la suite de lectures par exemple. La distribution apparaît probablement sur d'autres supports quotidiens du théâtre, affichés dans les couloirs mais ce type de document n'a pas été conservé. Elle est de manière immuable présente dans les documents dédiés à la communication externe au théâtre : affiches annonçant le spectacle ou livrets de mise en scène. Palianti l'intègre quasi-systématiquement dans les livrets de sa collection.

1.2.2.4.4 Les répétitions de mise en scène

Elles se déclinent selon les groupes concernés en « mise en scène des chœurs⁹³ », « mise en scène des comparses », ou pour un ou une artiste en particulier, « mardi 24 juillet 1849 à 10h pour *Les Mousquetaires* scène de Mme Solange ». Ces répétitions se font par groupes différenciés comme le chœur, la danse, qui, une fois le travail avancé chacun de leur côté, entament des répétitions collectives. Bien que l'on ne dispose pas de témoignages précis à cet égard, l'on imagine que ces répétitions par groupes ont pu être un moment privilégié de notation de la mise en scène par Palianti. Sans noter un état final du travail tel présenté dans le livret de mise en scène il a pu esquisser une base à modifier lors des futures répétitions car l'on imagine mal comment il a pu assurer son rôle de régisseur et noter en une fois des mises en scènes parfois complexes avec de nombreux artistes en scène. Lorsqu'une répétition convoque l'ensemble des protagonistes, un terme apparaît de façon récurrente celui de « généralement ». On lit ainsi le « 18 septembre à

⁹² Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 190 article « Collationner les rôles ».

⁹³ Le mercredi 7 novembre 1849.

10h45 avec Garaudé, mise en scène des chœurs et de la danse pour mercredi et à 12h30 généralement ». La présence de ce terme de « généralement » pose question. S'il pourrait être interprété à première lecture comme désignant une répétition dont le contenu n'est pas fixé initialement (le détail est, nous le verrons, parfois mentionné), la présence de protagonistes nombreux sur le journal lorsque ce terme est employé laisse à penser qu'il s'agit d'une répétition plus « générale » se rapprochant de l'usage du terme que l'on peut faire aujourd'hui⁹⁴. L'emploi de ce terme est cependant trop fréquent dans les documents pour que cette mention puisse désigner une répétition générale au sens moderne du terme. De plus, le terme de « répétition générale » est employé en tant que tel au sens moderne du terme dans les journaux. Il s'agit tout au moins d'un travail plus large, moins spécifique et prenant place à un stade plus avancé de la préparation de l'ouvrage. L'usage de ce terme pour désigner une répétition purement musicale (on lit le 27 décembre 1849 à midi au théâtre « la musique généralement pour Antoine »), conforte notre autre hypothèse selon laquelle il s'agirait soit d'un filage⁹⁵ soit d'une répétition plus libre et flexible, dont l'objectif n'est pas préalablement clairement défini, les artistes étant libres de fixer ce qui doit être répété et dans quel ordre. Par ailleurs la répétition générale telle que nous la connaissons aujourd'hui dans les théâtres, c'est-à-dire une ultime répétition en condition de spectacle avec un public dans la salle, existait déjà à l'époque. Au XIX^e siècle, cette notion de répétition générale est cependant plus large, et il n'est pas rare de parler « des » répétitions générales au pluriel. Celles-ci peuvent s'étendre sur un mois entier. Dans les journaux de bord, elle est souvent précisée accompagnée de la mention « relâche », c'est-à-dire que le plateau étant occupé comme pour un spectacle, d'autres représentations ordinaires ne peuvent se dérouler. Dix ou quinze relâches successives peuvent avoir lieu en cas de besoin. Les contemporains apportent des témoignages sur cette ultime répétition pas comme les autres. En 1873, Jules Moynet parle de celle-ci à l'Opéra :

On a voulu laisser le public assister aux répétitions générales moyennant un prix élevé. C'est à l'Académie royale de musique qu'eut lieu cette innovation, qui du reste ne réussit pas. Les amateurs de nouveautés qui s'épuisaient en démarches et intrigues pour se procurer des entrées alors que c'était une faveur, les dédaignèrent quand tout le monde put s'en procurer à prix d'argent. L'administration dut renoncer à tirer un bénéfice des répétitions générales⁹⁶.

⁹⁴ La répétition générale désigne l'ultime répétition avant la première. Souvent en présence d'un public de proches invités elle permet de régler les derniers détails avant la première représentation publique.

⁹⁵ Le terme de filage, comme ceux d'italienne ou d'allemande, renvoie à une pratique qui consiste à dérouler le texte théâtral ou musical dans l'ordre avec peu de pause et sans mise en scène.

⁹⁶ Jules Moynet, *op. cit.*, p. 148.

Cette ultime répétition est souvent décrite comme le climax du travail de répétition⁹⁷. Alfred Bouchard souligne en outre son importance sur un plan publicitaire : « Autrefois la presse n'était conviée que pour la première. Aujourd'hui, elle l'est pour la répétition générale, ce qui permet de faire l'article d'avance, et laisse au directeur le bénéfice des places⁹⁸ ». Ces éléments permettent de saisir dans quelles conditions Paliante a pu recueillir des informations sur la mise en scène. Les dernières répétitions, la première, constituent sans doute un moment privilégié pour noter des informations qui bien qu'incomplètes préfigurent déjà l'état final du spectacle.

1.2.2.4.5 Les raccords

Parmi les différents types de répétition, le raccord occupe une place à part. S'il est observé cette inscription sur les journaux de bord elle n'en demeure pas moins une répétition exceptionnelle. Elle n'est jamais programmée d'office comme faisant partie intégrante du processus de création. Elle est plutôt décidée au dernier moment, en réponse à la survenue d'un événement particulier qui peut être de diverses natures : coupures et modifications un lendemain de première, changement de distribution (quel qu'en soit le motif)⁹⁹, reprise d'une pièce habituellement peu présente dans le répertoire, ou encore inexactitude lors de la représentation de la veille exigeant un travail de correction. Plusieurs cas de figure peuvent conduire à programmer un raccord. On envisage ce type de répétition lorsqu'une pièce du répertoire n'a pas été donnée depuis longtemps et qu'elle doit être reprise très rapidement l'on répète alors seulement les parties les plus importantes ou les plus délicates à interpréter. C'est aussi le cas lorsqu'un artiste reprend un rôle pour la première fois, et les lendemains de première pour s'ajuster (coupures, modifications diverses) aux réactions du public¹⁰⁰.

⁹⁷ Page 646, Arthur Pougin note ainsi que pour croire que les choses se font toutes seules au théâtre « il faut surtout n'avoir jamais assisté à une de ces grandes répétitions générales qui durent parfois de sept heures du soir à trois et quatre heures du matin, où l'on passe trois ou quatre heures entières sur un seul acte, sur un seul tableau, d'où chacun sort rompu, harassé, énérvé, n'en pouvant plus [...] ».

⁹⁸ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 228.

⁹⁹ Concernant les deux premières situations énoncées nécessitant des raccords, on ne repère bien sûr que les parties concernées par les coupures ou celles qui dépendent du rôle repris.

¹⁰⁰ Il n'est pas rare qu'après une première représentation, l'auteur ne soit obligé de faire des coupures, des changements. Les répétitions que cela nécessite se nomment raccords.

Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 220

Notons que, à l'exception du cas dans lequel le raccord est justifié par un retour au répertoire¹⁰¹, le raccord demeure la seule répétition ultérieure au point d'aboutissement du travail qu'est censée constituer la première représentation publique d'un ouvrage¹⁰². Alfred Bouchard précise par ailleurs que ces raccords concernent en premier lieu le répertoire lyrique où ils sont très fréquents car « les chanteurs de province transposent beaucoup et suppriment souvent. Dans ce cas c'est affaire entre eux et l'orchestre¹⁰³ ». Répondant à une demande fluctuante, ponctuelle et non limitée dans le temps, le raccord prolonge en quelque sorte le temps des répétitions qui n'apparaissent plus comme une entité temporelle figée mais comme l'ultime étape d'un travail pourtant en grande partie déjà abouti. Ce temps de travail après la première est particulièrement important pour Palianti qui expose dans ses livrets une version « conforme » en tenant compte de toute modification éventuelle. L'attention portée aux modifications décidées à la suite des raccords permet d'expliquer la manière dont Palianti corrige la brochure (ou texte de l'ouvrage annoté par les auteurs) dans ses livrets. Les coupures sont aussi scrupuleusement indiquées ce qui montre un suivi par le régisseur des répétitions y compris après la première.

1.2.2.4.6 Les répétitions spécifiques

L'opéra-comique a pour particularité l'alternance du parlé et du chanté. Cette singularité est visible à la lecture des registres. Cette spécificité requiert le travail de qualités distinctes et structure les répétitions qui séparent de temps à autre, (assez souvent) le travail des parties chantées et celui des parties parlées. En 1850, le dimanche 21 octobre, le régisseur rédacteur du livret prend soin de préciser que la répétition du petit

¹⁰¹ Dans un article intitulé : Après la première, les reprises, réflexion sur la mise en scène lyrique en France au XIX^e siècle dans Mara Fazio, et Pierre Frantz, (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène 1650-1880*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2010, Isabelle Moindrot mentionne l'existence d'un mot de vocabulaire spécifique le « remontage » pour désigner le travail lié au retour au répertoire d'une pièce n'y ayant plus figuré depuis longtemps. Le terme se distingue de la « mise en scène », sous-entendu de la mise pour la première fois sur la scène, et de la reprise qui correspond à l'acception actuelle du terme.

¹⁰² Cette idée d'une répétition après la première est loin d'être anecdotique, le travail « après » les répétitions est si admis qu'un vocabulaire spécifique lui est consacré. On dira par exemple pour une reprise qu'un chanteur repasse un rôle : « lorsqu'il n'a pas joué un rôle depuis quelques temps, et pour se mettre à l'abri de tout accident de mémoire, le comédien qui est appelé à rejouer ce rôle prend la précaution de le repasser pour se le remettre dans l'esprit ; c'est-à-dire qu'il en relit soigneusement le texte soit en entier, soit seulement en ce qui concerne certaines scènes, certains fragments qui lui inspirent quelques craintes au sujet de sa mémoire. » Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 646.

¹⁰³ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 220, article « Raccord ».

théâtre à 11h porte sur « musique et poème ». Si cela avait été la règle ordinaire de mélanger les deux sans doute n'aurait-il pas éprouvé le besoin de préciser. Les répétitions scéniques peuvent être isolées du travail musical. *Le Moulin* se répète le lundi 5 novembre 1849 au théâtre, à 10h45 pour la mise en scène des chœurs puis à 11h30 pour les « morceaux des chœurs » c'est à dire une répétition musicale. Sur le même modèle, le travail du texte peut être isolé du travail musical. Le mercredi 26 octobre « « à midi $\frac{3}{4}$ » Antoine est convoqué pour « collationner les rôles de poème ensuite la musique ». Mais la convocation concerne parfois uniquement le texte ou uniquement le travail musical. Enfin, il fait mention, nous l'avons dit, des répétitions générales, sans que plus de précisions ne soient apportées¹⁰⁴.

1.2.2.4.7 Le détail de la répétition

Lorsque la répétition n'implique pas un déroulement continu et chronologique de l'œuvre, des détails sont parfois notés pour définir la partie de l'ouvrage à laquelle va être dédiée la répétition. Le jeudi 7 juin 1849, pour la répétition de *La Saint-Sylvestre*, opéra-comique en trois actes de F. Bazin sur un livret de Mélesville et Masson, on répète ainsi à 11h « deux fois le 3^e acte ensuite le 2^e acte ». Cette répétition a lieu un mois avant la création de l'ouvrage qui est prévue le 7 juillet 1849. Mettre en regard la répétition décrite avec la date de création de l'ouvrage permet d'envisager l'évolution de la physionomie des répétitions en fonction de la date qui les sépare de la première. On remarque en effet que plus l'on approche de la première, plus les répétitions concernent des groupes plus importants¹⁰⁵ (association des solistes et des chœurs par exemple), et plus les répétitions continues (un acte en entier, ou l'intégralité du spectacle) sont privilégiées.

Le caractère spécifique du contenu de chaque répétition justifie les titres différents décernés aux répétitions mais aussi leur enchaînement chronologique. Dans l'article « répétition », Arthur Pougin dresse une esquisse de cette chronologie propre au travail théâtral de l'époque. Après la phase de lecture dont nous avons parlé (comprenant la

¹⁰⁴ La description de la répétition générale par Jules Moynet nous permet cependant de nous faire une idée du déroulement d'une telle répétition.

¹⁰⁵ Les groupes concernés sont essentiellement les comparses (ou figurants), les solistes et le chœur. La présence du ballet est moins fréquente. Quant à l'orchestre, très probablement là lors de répétitions musicales au plateau, son nom n'apparaît pas explicitement, si bien qu'il est difficile de quantifier sa présence et de définir à quel moment du processus de répétition il intervient en se fiant aux seuls journaux de bord.

distribution et la collation des rôles), succède le travail d'apprentissage des rôles avec la mise en scène, puis avec la mise en scène dans le décor et avec les accessoires puis la répétition générale¹⁰⁶. Cette esquisse globale est complétée par la description de spécificités propres aux œuvres à grand spectacle. Concernant les œuvres musicales, ce modèle est amendé. Il n'est pas anodin que Pougin choisisse justement à titre d'exemple le cas particulier de l'opéra-comique.

S'il s'agit d'une œuvre musicale, la question change encore d'aspect. Pour un opéra-comique, par exemple, on commence par faire aux artistes la double lecture du livret et de la partition ; la lecture de celle-ci consiste en une exécution faite au piano, le plus souvent par le compositeur en personne. En ce qui concerne le poème, les choses vont de la façon que nous avons indiquée plus haut ; mais ici le travail se double des études musicales, qui doivent être menées de front avec les autres, de telle sorte que les acteurs, en même temps qu'ils répètent le dialogue, prennent des leçons sur la musique. Chacun reçoit ces leçons d'un accompagnateur, d'abord séparément, jusqu'à ce que chaque rôle musical soit bien su ; puis on procède aux leçons d'ensemble, pour les duos, trios, etc. Les chœurs travaillent de leur côté et reprennent aussi des leçons, sous la direction de leurs chefs particuliers, toujours de la même manière ; c'est-à-dire séparément d'abord : premiers dessus, second dessus, etc., après quoi vient l'ensemble. Le travail préliminaire de la scène est le même que pour la comédie ou le vaudeville, les artistes commencent par répéter seuls, puis, quand ils savent à peu près la pièce, poème et musique, les chœurs viennent se joindre à eux ; enfin ; quand un résultat satisfaisant est obtenu à la suite de ces répétitions qui se font au piano, le rôle de l'orchestre commence. On convoque d'abord simplement un quatuor de celui-ci, soit un premier et un second violon, un alto et une basse, qui font, sous la direction du chef d'orchestre, sans chanteurs, sans chœurs, absolument seuls, une exécution préliminaire de leurs parties ; quelquefois mais très rarement, on convoque ensuite les instruments à vent, qui font de même à leur tour ; puis tout l'orchestre est appelé et fait une ou deux répétitions, toujours sans les chanteurs, afin que chaque musicien se familiarise avec sa partie et que les fautes de la copie puissent être découvertes et corrigées. Après ces diverses épreuves préparatoires, on répète la musique généralement, rien que la musique mais cette fois avec l'ensemble de l'orchestre, des chanteurs et des chœurs ; et enfin, lorsque l'ensemble est bon, on entame les dernières répétitions générales, c'est-à-dire qu'on répète poème et partition, dans l'ordre voulu, comme s'il s'agissait de la représentation véritable.

Outre une description précise du processus de travail, l'article met à jour une chronologie propre au travail de l'Opéra Comique et en partie passée sous silence par les livrets. Elle permet de resituer dans leur contexte les différents types de répétitions mentionnées par la main du régisseur. Bien que cette organisation recouvre en partie des pratiques communes aux différents genres et lieux théâtraux, le choix de cet exemple démontre la capacité du théâtre de l'Opéra Comique à développer un modèle de répétition qui lui est propre, et le plus adapté au genre dont il est dépositaire. Le contenu des répétitions importe autant que l'ordre de celui-ci. Ainsi, pour la répétition de *L'Ambassadrice* du 6 juillet 1849¹⁰⁷ il n'est pas écrit « 2^e acte » mais bien : « On commence par la répétition du deuxième acte ». Impossible de savoir si cet impératif relève des contraintes de présence ou d'impératifs techniques que doivent prendre en

¹⁰⁶ Voir en annexe 5 l'intégralité de l'article consacré par Arthur Pougin aux répétitions.

¹⁰⁷ Palianti s'illustre dans l'un des rôles de la pièce : celui de Fortunatus. Il rédige aussi un livret très complet de cette mise en scène.

compte les plannings de répétition. C'est le cas le 2 juillet de la même année, le régisseur note « Relâche¹⁰⁸ pour la répétition générale de la *Saint-Sylvestre* ¹⁰⁹ ». Dans ce cas, l'absence d'autres activités est expliquée car un événement tel que la générale d'un nouveau spectacle mobilise, on l'imagine, l'ensemble du théâtre. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le statut de l'œuvre répétée, création dans le cas de la *Saint-Sylvestre*, reprise dans le cas de *L'Ambassadrice* n'influe pas sur le degré de précision des informations. S'il est difficile de quantifier le volume exact de répétitions pour l'une et l'autre œuvre, le détail des journaux indique un soin identique apporté aux deux¹¹⁰. Ce degré de précision reste relatif car si l'indication des actes est commune, le détail des scènes n'est communiqué qu'exceptionnellement, à l'occasion par exemple d'une répétition dédiée à un rôle, pour *Fra Diavolo* le 7 juillet 1849 « les scènes de Zerline ». Les répétitions peuvent donc se structurer autour d'un rôle, ou d'un groupe, voir par exemple les mentions récurrentes de « sans les chœurs » ou « avec les chœurs ». La mise en place des emplois du temps implique donc une connaissance approfondie des œuvres et l'on comprend que l'exercice de la fonction de régisseur a pu faciliter la rédaction des livrets de mise en scène par Palianti. Outre les protagonistes concernés et les parties de l'ouvrage à répéter, ces documents nous renseignent sur les lieux, horaires et conditions matérielles de la répétition. Les horaires sont, au sein des journaux, les éléments énoncés avec le plus grand degré de précision, ce qui est compréhensible car leur respect est le gage d'une bonne organisation du temps de travail. La configuration du théâtre permet des répétitions simultanées à la même heure dans les différents lieux affectés aux répétitions. Ces éléments nous renseignent aussi sur la manière dont Palianti prend connaissance des ouvrages. Dans la mise en scène *Fra Diavolo* qui fera l'objet d'un livret

¹⁰⁸ Le terme employé par les régisseurs rédigeant le journal de bord est équivalent au sens que l'on prête aujourd'hui et qui correspond à une cessation d'activité commerciale dans un temps réduit, et motivée par des événements divers dont Arthur Pougin donne un aperçu. « C'est l'expression dont on se sert pour indiquer qu'un théâtre en pleine exploitation reste une soirée sans jouer. La relâche a des causes générales ou particulières ; parmi les premières il faut compter la mort d'un souverain, d'un grand personnage public, ou une calamité nationale, qui amènent tous les théâtres à fermer momentanément leurs portes ; les causes particulières sont dues ordinairement à des faits imprévus, tels que l'indisposition subite ou la disparition d'un artiste tenant un rôle important dans une pièce en cours de représentation, et que l'on ne peut remplacer. Les théâtres de Paris ont aussi l'habitude, aujourd'hui que la mise en scène a pris des proportions exagérées, de faire précéder l'apparition d'une pièce nouvelle de toute une série de relâches pendant lesquelles les spectacles sont remplacés par des répétitions générales destinées à faire l'essai des décors, des machines, des costumes et des accessoires ». Arthur Pougin, *op. cit.*, article « Relâche », p. 644.

¹⁰⁹ Ces éléments témoignent de la polyvalence du régisseur qui doit prendre en compte les aspects artistiques, techniques et l'occupation du théâtre, ici la nécessité de libérer le plateau pour que la répétition générale puisse avoir lieu.

¹¹⁰ Olivier Bara évoque sous la Restauration des durées de répétitions davantage codifiées, 21 jours pour un acte, 28 jours pour deux actes, 35 jours pour trois actes.

dans la collection, Paliani interprète très fréquemment le rôle de Beppo, comparse du bandit Fra Diavolo. S'il n'est jamais possible de connaître avec exactitude le type de répétition auxquelles le régisseur a pu assister, l'on peut grâce à son travail de chanteur se faire une idée des répétitions auxquelles il a pris part et qui ont pu contribuer à construire sa mémoire du spectacle.

Contrairement aux heures de répétitions, l'heure de représentation du soir n'est pas indiquée. Cette omission pourrait surprendre vu le nombre de détails convoqués (titre, n° de représentation, etc.), mais il semble plus pertinent de penser que cette heure de début soit fixe et que cet usage soit tellement ancré dans la tradition de la maison qu'une telle information ne trouve pas sa place dans un journal de bord tenu par et à destination des seuls membres de la troupe. L'heure de début du spectacle recule au cours du siècle :

Aujourd'hui on ne va pas au spectacle avant huit ou neuf heures. À moins d'un changement complet dans les mœurs, on ne peut guère attendre de nouvelles modifications, car les théâtres fermant leurs portes à minuit, la durée du spectacle se trouve aujourd'hui réduite à ces dernières limites, il n'est pas probable qu'on la puisse raccourcir (*sic*) davantage¹¹¹.

Cette injonction reste à relativiser : sept ans avant Pougin, Alfred Bouchard confirme ce recul de l'heure de début tout au long de l'histoire théâtrale mais reste évasif sur la question de l'horaire actuel : « les heures de représentations ont beaucoup varié depuis l'origine de notre théâtre. [...] aujourd'hui c'est de sept à huit et l'on finit quand on peut¹¹² ». Dans le cas de l'Opéra, mais aussi de l'Opéra Comique il est fortement probable que le début des représentations ait été anticipé par rapport à d'autres théâtres non lyriques car les soirées sont d'une durée conséquente, que l'on pense aux grands opéras en cinq actes ou aux soirées de l'opéra-comique qui font cohabiter plusieurs œuvres dans une même soirée. Il faut noter que cet horaire, s'il a pu devenir un usage, est au départ une réponse à des contraintes pratiques (ne pas dépasser minuit).

Il est difficile de se faire une idée de la durée des répétitions. Peut-être obéissaient-elles à des règles fixées, mais nous n'avons pas trouvé trace de texte administratif ou de quelconque convention collective y faisant référence ; peut-être la durée était-elle un usage, ou bien n'y avait-il pas de durée prédéterminée ? La seule échéance qu'on puisse établir avec certitude est le début dans ce même lieu, d'une autre répétition quelques heures après. Le début est systématiquement indiqué tandis que l'heure de fin est rarement consignée. En confrontant les données géographiques (lieux de répétitions) et les horaires

¹¹¹ Arthur Pougin, *op.cit.*, p. 417.

¹¹² Alfred Bouchard *op. cit.*, p.134, article « Heure ».

(début de la répétition suivante) il est possible d'établir quelques éléments récurrents de cet emploi du temps. Les répétitions commencent rarement avant 11h ou beaucoup plus rarement à 13h l'après-midi¹¹³. On note une précision au quart d'heure près qui pourrait s'expliquer par des plages de travail restreintes avec des sessions pouvant durer une heure, voire une demi-heure. La présence de mentions d'horaires si précises par exemple 10h45 pour une répétition correspond en fait non, à un besoin d'organiser le temps de travail à la minute près, mais à une pratique spécifique appelée le quart d'heure de grâce. Arthur Pougin nous renseigne sur les motivations et l'origine de cette curieuse pratique :

C'est une habitude, dans tous les théâtres de France, d'indiquer l'heure des répétitions un quart d'heure avant celle où elles doivent régulièrement commencer. Ainsi, on dit : on répète à onze heures ; pour le quart, à midi et quart, pour la demie ; à une heure trois quart pour deux heures. C'est ce qu'on appelle le quart d'heure de grâce. Cette habitude a été prise pour établir une concordance de fait entre l'heure de l'horloge du théâtre, et celle de la pendule ou de la montre de chaque artiste¹¹⁴.

Ce type de détail souligne le caractère fonctionnel des documents comme les journaux de bord. Le fait d'inscrire selon la coutume ce « quart d'heure » montre qu'il s'agit d'un document à usage interne, qui nous permet de connaître certaines pratiques spécifiques alors en vigueur. Par ailleurs, cette structuration du temps de répétition et de représentation est illustrée matériellement par la cloche, outil pratique d'observance de l'emploi du temps préétabli :

Comme on a dit que la cloche était la voix du pasteur, on peut dire qu'elle est la voix du régisseur ; elle ne parle pas en vain, l'amende répond des infractions à ses ordres. C'est la cloche en effet, qui règle le service au théâtre, et qui donne le signal des travaux. « On sonne, on a sonné, » telle est l'exclamation qui se fait entendre aux répétitions, ou, lorsque l'heure est arrivée, la cloche, mise en branle dans un couloir par un garçon de théâtre, fait savoir à chacun que le moment est venu de se rendre à son poste. Il en est de même le soir, ou trois volées de coups de cloche retentissent, l'une à trois quart d'heure, l'autre à une demi-heure, la troisième à un quart d'heure avant le commencement du spectacle, afin que chacun ait une notion exacte du temps. Enfin, dans chaque entracte, quelques instants avant le commencement de l'acte nouveau, la cloche se fait entendre encore, surtout pour prévenir les artistes de l'orchestre qu'ils aient à aller prendre leur place¹¹⁵.

Cette description souligne aussi au passage le rôle assigné au régisseur. Il est le garant du bon déroulement des répétitions et en quelque sorte gardien du temps au sein du théâtre. Si les sessions de répétition sont parfois courtes elles n'en sont pas moins régulières, une même journée pouvant afficher de multiples répétitions pour un même ou plusieurs ouvrages. Par ailleurs elles ne concernent pas un type de jour en particulier et

¹¹³ D'après Jules Moynet, *op. cit.*, p. 140-141 en 1873 soit 23 ans après l'écriture de ce journal de bord, les usages n'ont guère évolué et « Les répétitions commencent à onze heures dans presque tous les théâtres de Paris. » Dès 1824 dans son *Dictionnaire théâtral*, Antoine Harel note que « les répétitions ont lieu de 11h à 2h. » François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J.N. Barba, 1824, p. 256.

¹¹⁴ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 632 article « Quart d'heure de grâce ».

¹¹⁵ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 183 article « Cloche ».

ont lieu y compris le dimanche. Un type de répétition n'est pas attaché à un jour particulier (par exemple lecture les lundis, répétitions musicales le mardi, etc.). Les plannings obéissent davantage à des besoins spécifiques en fonction de l'avancée des ouvrages qu'à une organisation préétablie au sein de la troupe. C'est ce que confirme plusieurs années après Jules Moynet¹¹⁶. D'après lui, les répétitions durent jusqu'à peu près deux ou trois heures de l'après-midi ; quelques fois elles se prolongent jusqu'à cinq heures si l'on est pressé de faire « passer un ouvrage ». Les circonstances priment sur le cadre prévisionnel et le théâtre fait l'économie d'un fonctionnement routinier malgré le cadre induit par le travail en troupe.

Le caractère uniforme de la présentation, la récurrence de certaines informations ne doivent pas cacher la relative souplesse organisationnelle illustrée par ces journaux de bord, dont les pages sont rarement identiques et témoignent de la vie d'un théâtre qui met la création et donc le mouvement au cœur de ses préoccupations. Ce mouvement, cette agitation de la troupe est elle aussi inscrite autour de mentions faisant état de la circulation des chanteurs au sein du théâtre et de leurs différents lieux de vie. Ainsi à propos de celui se fait nommer « Antoine »¹¹⁷ on peut lire en 1850 « à midi répétition d'Antoine au foyer ensuite au théâtre ». La question du lieu de répétition est, elle aussi éclairée par la lecture des journaux de bord. Trois lieux distincts sont mentionnés : les foyers, le « théâtre » et le « petit théâtre ». Chaque lieu à une fonction particulière et accueille des étapes particulières du travail théâtral et certains lieux sont, nous allons le voir, multifonctionnels. La confrontation entre les indications inscrites sur les journaux de bord et les définitions proposées par les dictionnaires spécialisés de l'époque permet de dresser un aperçu de ces lieux de vie théâtrale.

1.2.2.5 Les lieux de vie théâtrale

1.2.2.5.1 Le foyer

Le premier de ces lieux est le, ou plutôt les foyers. Le foyer est le cœur de la vie théâtrale et à ce titre il est le lieu par excellence où règne le régisseur. Aucun dictionnaire

¹¹⁶ Jules Moynet, *op.cit.*, chapitre XII, *Des répétitions*.

¹¹⁷ Sans doute s'agit-il de Louis-Antoine Ponchard (1787-1866) pédagogue et ténor dans la troupe de l'Opéra Comique dès 1825.

de l'époque ne passe ce lieu sous silence. Il est l'objet de tous les fantasmes car c'est un endroit très vivant, au cœur du théâtre. Un passage en revue des différentes définitions qui lui sont consacrées permet de cerner la fonctionnalité de cet espace et sa perception par les auteurs de l'époque. François-Antoine Harel décrit ainsi le foyer :

Chaque théâtre en à deux ; le foyer du public et celui des comédiens. On va au premier pendant les entractes, souvent même pendant la pièce. Quelques privilégiés seulement sont admis au second. On est toujours sûr d'y trouver au moins un médecin. Les acteurs et actrices qui ne jouent pas, les journalistes complaisants, les diplomates sensibles, les auteurs qui veulent être joués composent en général le fond de la société qui se réunit au foyer des comédiens¹¹⁸.

Chez Harel, les articles « cancan » et « dispute » sont par exemple associés directement au le foyer. Le cancan est ainsi un ensemble de « confidences entres camarades ; passe- temps du foyer ¹¹⁹». Quant aux disputes, Harel prend aussi le soin d'en préciser le déroulement : « Les deux femmes ravissantes qui vous le divisent par l'élégance de leur manière et par la décence de leur jeu ont échangé ce matin au foyer des propos dont le vocabulaire des halles repousserait l'exagération »¹²⁰. Le foyer décrit ici le lieu des interactions extra-professionnelles. Cette convivialité du foyer est un motif repris par la plupart des exégètes¹²¹. Mais il est aussi décrit par Alfred Bouchard comme un point de contact entre la troupe et le public :

Foyer : Salle des pas perdus où le public vient se promener dans les entractes. C'est un salon commun où l'on discute du mérite d'une pièce ou des acteurs, surtout au moment des débuts ou d'une première représentation. Il existe derrière le rideau un foyer pour les acteurs. Quand nous disons un foyer, comptons, car, dans cette république théâtrale, la fraternité et l'égalité existent comme... partout ailleurs. Nous avons donc le foyer des acteurs, foyer du chant, foyer de la danse, foyer des musiciens, foyer des comparses. C'est donc au théâtre qu'on devrait trouver la paix, la douceur et la vertu du foyer... Allez-y voir !¹²².

Cet exemple illustre la confusion qui règne autour de la notion de foyer et Pugin met en évidence l'existence de plusieurs foyers dont les usages sont différents :

Chaque théâtre possède au moins deux foyers ; l'un attenant à la salle, qui est un lieu de promenade et de réunion pour le public durant les entractes ; et l'autre attenant à la scène qui est un lieu d'attente et de repos pour les comédiens. [...] beaucoup plus paisible, beaucoup plus morne est le foyer des

¹¹⁸ François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J.N. Barba, 1824, p. 157.

¹¹⁹ François-Antoine Harel, *op. cit.*, p. 58, article « Cancan ».

¹²⁰ François-Antoine Harel *op. cit.*, p. 120, article « Dispute ».

¹²¹ « Foyer : Lieu de réunion des artistes. Il s'y passe quelquefois des scènes plus amusantes que celles qui se représentent sur les planches. À l'Opéra, ce lieu est un bazar ou plutôt une bourse ; là, plus d'un banquier se ruine, et plus d'un Anglais qui se décore du titre de milord fait la traite... des blanches ; au théâtre français c'est une assemblée aussi ennuyeuse qu'un congrès ; là des rois, des reines à diadème de carton se disputent un trône de papier. C'est là que se rédigeait dans le silence maint arrêt de proscription contre un jeune prince digne un jour de porter le sceptre. [...] Au Gymnase on y baille. Au Vaudeville on commente le code, à la Porte Saint-Martin on joue aux jeux innocents ; et à la Gaité on y fume. Il y a deux sortes de foyers, quelquefois trois ; à savoir foyer du public, foyer des acteurs, et foyer de la danse ». Dumersan, *op. cit.*, p. 54.

¹²² Alfred Bouchard, *op. cit.*, p.121.

artistes, où chacun vient prendre un instant de repos pendant les scènes où il ne figure pas, et où la préoccupation de la réplique prochaine ne laisse guère de place à d'autres sentiments.

[...] à l'exception de certains théâtres comme la Comédie-Française, l'Opéra, l'Opéra Comique, le foyer n'est guère qu'une petite salle assez pauvre, assez nue, dont l'unique ornement est représenté par le tableau quotidien du spectacle et des répétitions. Les artistes qui ont quelques moments à eux aiment mieux remonter dans leur loge que d'attendre au foyer, d'autres restent dans les coulisses et de tout cela résulte que le foyer ne brille que d'une animation relative.

[...] En dehors du foyer du public et du foyer des artistes certains théâtres importants ont des foyers secondaires tels que le foyer de l'orchestre, le foyer des chœurs, même le foyer des machinistes¹²³.

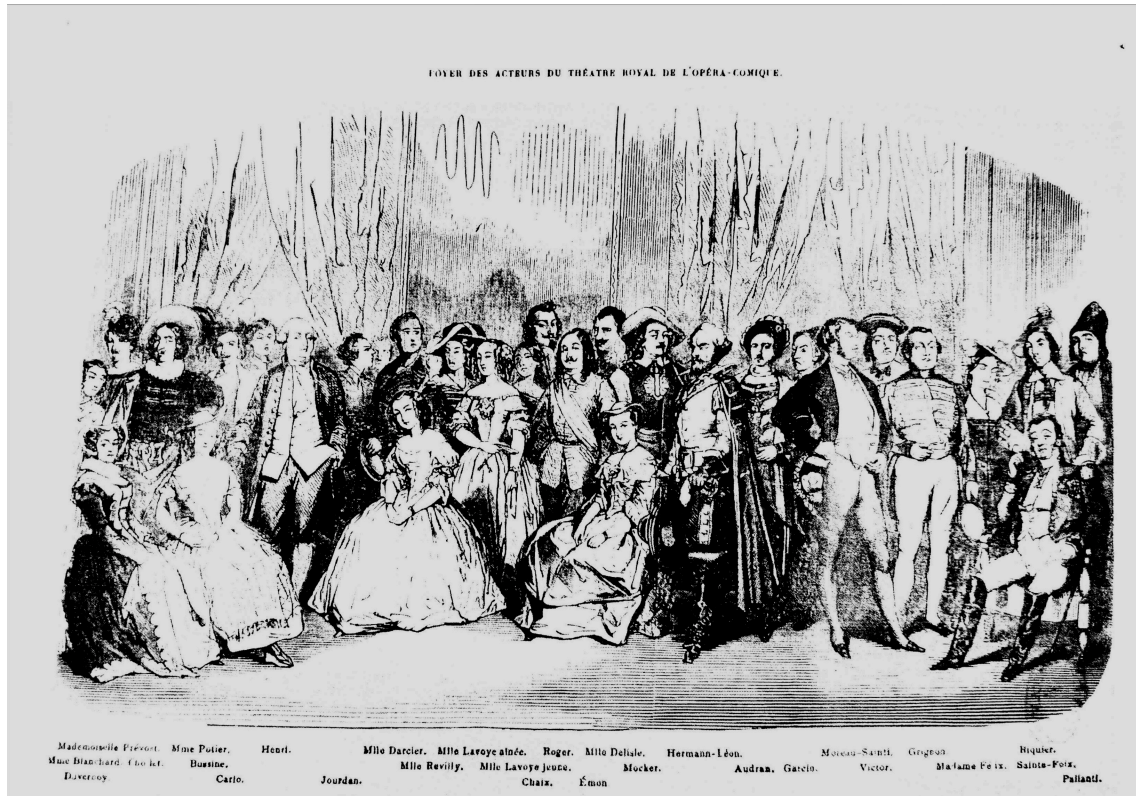
La confrontation de ces diverses définitions permet de tirer un certain nombre de conclusions. Le foyer n'est pas un lieu de répétition comme un autre. Il est d'ailleurs rarement désigné sous le simple nom de foyer car le foyer peut être celui du public (le seul à être situé dans les parties publiques du théâtre), celui des chanteurs, ou encore un foyer secondaire dédié au chœur, à l'orchestre etc. À l'Opéra Comique on remarque à la lecture des journaux de bord que lorsque le terme « foyer » est employé, il désigne implicitement le foyer des chanteurs. Lorsqu'il s'agit d'un autre lieu, un terme est ajouté au terme foyer pour éviter toute confusion. On lit par exemple « foyer de l'orchestre ». Le foyer est donc d'après les archives, le lieu désigné pour certaines répétitions mais ces diverses définitions montrent qu'il est bien plus que cela, bien que théoriquement le public et le personnel aient chacun leur foyer respectif. Mais le foyer des chanteurs peut, à l'occasion, et notamment à l'Opéra, accueillir quelques spectateurs privilégiés ayant leurs entrées. À l'Opéra Comique, qui n'est pas pourvu d'un important corps de ballet la foule des protecteurs n'occupe pas les lieux à chaque entracte mais le foyer demeure la seule partie possiblement bien qu'exceptionnellement accessible à une partie du public. C'est le point de contact le plus proche entre la salle et la scène. Cette proximité est cependant rare et limitée à certains.

Difficile de savoir laquelle de ces versions est la plus proche de la réalité. Le foyer est-il un lieu utilitaire de passage et de travail ou un vrai lieu de vie de la troupe où ont lieu des interactions non directement liées au travail de répétition ou de représentation ? Peu importe car ces deux points de vue, ces projections hétéroclites, fussent-elles fantaisistes, témoignent toutes de la fascination exercée par ce lieu, du moins chez ceux qui n'y ont pas accès.

Quel que soit le degré d'animation du foyer et le nombre d'anecdotes qui y sont attachées, quelques éléments concourent à élire le foyer comme un centre principal de la vie théâtrale, conjointement à la scène dont il constitue au point de vue géographique et

¹²³ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 292-293.

chronologique, l'antichambre. La bibliothèque-musée de l'Opéra conserve une gravure d'époque non datée, représentant la troupe de l'Opéra Comique. On y voit apparaître Louis Palianti. La légende de ce dessin comporte l'indication suivante : « Foyer des acteurs du théâtre royal de l'Opéra Comique ».



Foyer des acteurs à l'Opéra Comique dessin non daté conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra.

Outre le terme « acteur » utilisé pour désigner une troupe constituée de chanteurs, notre curiosité est éveillée par le choix des mots de cette légende. En effet cette gravure reproduite en annexe présente certes le foyer (dont on distingue par ailleurs peu de choses sinon quelques draperies) mais surtout ses occupants, c'est-à-dire la troupe au complet (les noms des membres de la troupe sont détaillés en dessous du dessin). Par une sorte de synecdoque, le foyer se trouve confondu avec la troupe, constituant elle-même l'image la plus visible du théâtre. Cette identification d'un groupe, d'un corps de métier à un lieu n'est pas l'apanage des chanteurs et les foyers secondaires dédiés aux autres corps de métiers (chœur, musiciens etc.) montrent cette répartition géographique semi-cloisonnée de l'espace de travail au théâtre. Le foyer, hors du temps de répétition, peut être par

moment le lieu de l'entre-soi, par opposition à la scène où se fait la rencontre d'un collectif.

Contrairement aux foyers secondaires, le foyer des chanteurs est davantage ouvert. Sa proximité avec la scène rend sans doute difficile sa limitation aux seuls chanteurs en termes de fréquentation, bien que celle-ci demeure compliquée à établir formellement.

Cela pourrait en tout cas expliquer l'identification qui survient parfois entre le théâtre lui-même et le foyer. L'expression « gratter au foyer » témoigne de ce lien indéfectible entre le théâtre et le foyer qui y est attaché. On trouve cette expression chez Alfred Bouchard :

Cette locution, très ancienne, provient d'un acteur de la Comédie-Italienne qui, n'ayant jamais rien à faire, « sa valeur attendant le nombre des années » s'amusait à gratter les murs du foyer. Aujourd'hui, on dit d'un acteur qui attend le rôle et d'un auteur qui attend le tour de sa pièce, qu'ils « grattent au foyer ¹²⁴». Encore une fois, le foyer est la partie du théâtre qui désigne le tout.

Outre son utilité pour les rencontres de toutes sortes et son utilisation pour les répétitions, le foyer est aussi un lieu de communication. Les informations utiles à la bonne organisation de la troupe y sont en effet présentées à l'aide d'un tableau. Cette information diffusée en interne est le pendant de la communication externe du théâtre constituée par les affiches, et, dans une moindre mesure, les programmes¹²⁵.

Le « tableau » désigne le document résumant la journée du théâtre, indiquant les lieux et horaires ainsi que le détail des représentations. Il constitue de fait une réplique du journal de bord qui contient les mêmes informations. Quelques éléments les différencient cependant. Le journal de bord est pensé comme mémoire du théâtre qui doit être conservée. Cela se traduit par un support plus conséquent sous forme de cahier tandis que le tableau se présente sous la forme plus légère de feuillets, signant par là son caractère fonctionnel. Cette différence de robustesse ainsi que cette différenciation des utilisations des supports expliquent sûrement que les journaux de bord nous soient parvenus et aient été conservés dans un état relativement bon alors qu'on ne trouve guère de traces régulières des affichages du « tableau ». Le fait de placer le tableau à cet endroit fait du foyer un des lieux centraux de la vie théâtrale ; d'ailleurs lorsque les auteurs de l'époque parlent du tableau, ils prennent systématiquement soin de spécifier son emplacement. On

¹²⁴ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 127, article « Gratter au foyer ».

¹²⁵ Pour Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 212 « C'est l'indication des pièces jouées dans un théâtre, avec la distribution des personnages et le nom des acteurs qui les jouent. Jadis, à Paris, il n'y avait que quelques journaux spécialisés : *Le Vert-Vert*, *L'Entracte*, *Le Programme*, *L'Orchestre*, *La Lorgnette*, qui contiennent le programme ; aujourd'hui tous les grands journaux politiques le donnent. La province a aussi ses journaux programmes, et le métier de rédacteur d'iceux n'est pas semé de roses [...].

lit ainsi chez Jacques le Souffleur que le tableau est un « cadre placé au foyer dans lequel le régisseur place chaque soir le répertoire courant, l'ordre des répétitions du lendemain, la composition du spectacle, et en général tous les avis qui ont rapport au service des coulisses ¹²⁶», tandis qu'Alfred Bouchard précise à propos du terme « tableau » : « [...] se dit encore d'un cadre existant au foyer des acteurs, dans lequel on affiche le répertoire du lendemain, sa distribution, l'ordre et l'heure des répétitions¹²⁷ ». Là encore, le terme dépasse une simple désignation utilitaire pour devenir un objet quasi symbolique. Une expression spécifique au langage des coulisses lui est même attachée. « Bailler au tableau » se dit en effet « d'un acteur qui dissimule son mécontentement en lisant le titre d'une pièce mise en répétition, dans laquelle on ne lui confie qu'un rôle secondaire¹²⁸ ».

Cet affichage est à la charge du régisseur qui est donc le rédacteur de l'information (il est logique qu'il rédige à la fois le journal de bord et l'affichage du tableau). Il a aussi la charge de sa bonne transmission. En renforcement de cet affichage dans les parties communes du théâtre, un service d'information plus individualisé est mis en place. À Paris, tous les membres de la troupe qui répètent ou jouent le lendemain reçoivent chaque soir dans leur loge un bulletin qui indique avec précision leur service du lendemain, c'est-à-dire le détail de leur journée de travail¹²⁹ « leçons, lecture, répétition, spectacle etc. avec l'heure de chaque partie de ce service. L'artiste qui ne joue pas et qui est compris dans le service reçoit ce bulletin le matin à son domicile où il lui est apporté par un garçon de théâtre¹³⁰ ». En province, le terme employé est celui de « billet de répétition¹³¹ ». Il est intéressant de noter à ce propos que de nos jours, si certains théâtres utilisent l'anglicisme « planning » pour désigner la mise sur papier de cette organisation journalière, d'autres en revanche ont conservé l'usage de ce vocabulaire d'époque ou plutôt un mélange des termes de l'époque. Le terme parfois employé aujourd'hui est celui de « billet de

¹²⁶ Jacques le Souffleur, *op. cit.*, p. 78, article « Tableau ».

¹²⁷ Alfred Bouchard *op. cit.*, p 257, article « Tableau ».

¹²⁸ Dumersan, *op. cit.*, p. 10, article « Bailler au tableau ».

¹²⁹ Nous n'avons cependant pas pu trouver de tels documents dans les fonds abritant les documents relatifs au théâtre de l'Opéra Comique.

¹³⁰ Arthur Pougin, *op.cit.*, p. 120, article « Bulletin de service » p. 419 Pougin définit ainsi ce que l'on appelle les garçons de théâtre « « Les garçons de théâtre sont les hommes de peine et les commissionnaires de l'administration. Ces sont des employés qui sont chargés de nettoyer, de tenir en ordre toute la partie du théâtre qui comprend la scène et ses dépendances, et de se tenir, pendant les répétitions et les représentations, à la disposition de qui peut avoir besoin d'eux pour un objet quelconque. » article « Garçon de théâtre ».

¹³¹ Arthur Pougin *op. cit.* p. 764, article « Billet de répétition » : « Dans les petites villes de province où l'on ne joue pas tous les soirs le service de chaque jour est indiqué sur un billet de répétition que le garçon de théâtre est chargé d'aller communiquer successivement chaque matin, à tous les artistes de la troupe. »

service ». Il est comme son ancêtre diffusé individuellement aux chanteurs concernés par voie de messagerie et affiché au cœur du théâtre.

1.2.2.5.2 Le théâtre et le « petit théâtre »

L'autre lieu mentionné de façon régulière par les journaux de bord est nommé « le théâtre ». Pour un lecteur d'aujourd'hui l'emploi de ce terme peut surprendre car il renvoie immédiatement au bâtiment qui abrite la vie théâtrale. Ce n'est pas à cela que correspond l'emploi de ce terme au XIX^e siècle. Le théâtre est en fait ce que l'on désignerait de nos jours comme le « plateau » ou encore « la scène ». Le terme « plateau » utilisé dans le contexte du XIX^e siècle semble constituer un anachronisme. En effet il n'apparaît jamais dans les dictionnaires et autres ouvrages spécialisés de l'époque consultés. Le mot « scène » est lui ancré dans le vocabulaire de l'époque et plusieurs articles lui sont consacrés. C'est le terme utilisé par Paliani dans sa collection de mises en scène. Ce terme pose en revanche problème car il est polysémique, et doit être contextualisé pour pouvoir connaître précisément l'objet auquel il renvoie. C'est ce que note Arthur Pougin qui consacre un long article à ce terme :

Absolument spécial au théâtre, ce mot est très élastique et comporte plusieurs acceptions très diverses. Tout d'abord on appelle la scène la partie du théâtre où se produit le jeu des acteurs, où se pose la décoration, qui sert enfin à la représentation théâtrale. [...] La scène comprend tout l'espace contenu entre la face et le lointain, c'est à-dire entre le manteau d'Arlequin et le mur du fond elle est bornée à droite et à gauche par les châssis de décors qui forment les coulisses. Divisée en un certain nombre de plans, elle peut être raccourcie et rétrécie à volonté. [...] On dit d'un acteur qu'il entre en scène, lorsqu'il se présente à la vue du public, et qu'il sort de scène lorsqu'au contraire il disparaît pour rentrer dans les coulisses. On emploie le mot scène pour caractériser l'ensemble de la décoration théâtrale. [...] On se sert encore du mot scène pour indiquer le lieu où se passe et où se déroule l'action dramatique. [...] Scène se dit aussi des divisions de l'action dramatique qui sont caractérisées par un changement dans le nombre ou la nature des personnages qui se trouvent devant le public. [...] Enfin, le mot scène s'emploie encore pour caractériser et, si l'on peut dire, pour symboliser l'art dramatique. [...] On voit que le mot scène est particulièrement souple, et qu'il se prête à des acceptions très diverses¹³².

Ce ne sont donc pas moins de quatre acceptions qui cohabitent, tour à tour synonyme de plateau, de décor, de lieu de l'action, et enfin de concept de vie théâtrale dans son ensemble. Charles de Bussy¹³³ en ajoute une cinquième. La scène est aussi en effet « la division du poème dramatique déterminée par l'arrivée d'un nouvel acteur ».

¹³² Arthur Pougin, *op.cit.*, p. 668.

¹³³ Charles de Bussy, *op. cit.*, article « Scène », p. 314.

Ce dernier sens peut sans doute expliquer que les registres emploient le mot de « théâtre » et non celui de « scène », le mot de scène étant régulièrement employé dans les registres pour désigner la partie qui doit être répétée (on lira par exemple répétition au foyer de la scène 5), l'utilisation d'un autre terme permet d'éviter toute confusion entre le lieu de répétition et le contenu de la répétition qui sont énoncés sur un même document et souvent même sur une même ligne. Cette hypothèse est confirmée par l'emploi de l'expression « Place au théâtre¹³⁴ » lorsque le régisseur veut faire débayer la scène pour frapper les trois coups qui sont le signal du lever de la toile. S'il semble évident que dans les journaux de bord le « théâtre » désigne l'espace délimité par le plateau, le terme de « scène » est lui aussi parfois employé communément pour désigner ce lieu. Cet emploi est illustré par des expressions comme « descendre en scène » ou « en scène » expressions issues du jargon interne à une troupe théâtrale ou lyrique et fréquemment employées par Paliani dans les livrets de sa collection de mises en scène. Cette expression de « place au théâtre » témoigne de l'association entre certains lieux du théâtre et certaines étapes répertoriées du travail de répétition. Une identification s'opère entre l'étape de travail et le lieu qui lui est dédié. Le « théâtre » étant associé aux étapes finales de ce travail de création, contrairement au « foyer » qui abrite les séances les plus précoces du processus de répétition d'une œuvre. Le théâtre-scène possède en outre la double fonction d'abriter les répétitions puis les représentations. Elle est la partie qui sans lui être accessible est ouverte au public. Elle constitue l'interface entre les parties privées et les parties publiques du théâtre¹³⁵.

L'emploi du terme « théâtre » pour désigner l'espace géographique abritant conjointement répétitions et représentations a donc une fonction : permettre une lecture plus fluide des tableaux de bord¹³⁶. Il n'est pas cependant dépourvu d'une certaine ambiguïté. La confusion est possible hors contexte, mais au sein du bâtiment l'emploi du mot théâtre est parfaitement identifié comme faisant référence au plateau.

¹³⁴ Cette expression est fréquemment employée dans la presse et les témoignages d'époque pour décrire des scènes de répétitions ou juste avant le lever de rideau

¹³⁵ Cette dichotomie est bien présente dans la définition que donne Alfred Bouchard du mot scène : « un théâtre se divise en deux parties distinctes : la salle et la scène. » Alfred Bouchard *op. cit.* p. 235 article « En scène ».

¹³⁶ Notons ici l'émergence d'un vocabulaire propre aux répétitions et qui est aussi celui que l'on retrouve dans les livrets de mise en scène ou le terme « théâtre » est fréquemment employé. Cela tendrait à prouver que ce vocabulaire n'est pas l'apanage d'un théâtre en particulier celui de l'Opéra Comique, ni même des théâtres parisiens. Ces derniers le partagent avec les théâtres de province qui sont les principaux destinataires des livrets.

Enfin, après le foyer et le théâtre, un troisième lieu est identifiable sur les journaux de bord : le petit théâtre. Ce terme est assez discret dans la littérature attachée à la vie des théâtres, on en trouve cependant trace chez Jules Moynet :

Dans quelques théâtres, notamment l'Opéra Comique, une salle spéciale, organisée pour les répétitions est agencée comme un petit théâtre dont elle porte le nom ; elle a une scène et un orchestre, on peut y placer quelques décors pour les besoins de la mise en scène¹³⁷.

Le petit théâtre est donc un autre espace de répétition, vraisemblablement mieux équipé que le foyer, et permettant de reproduire en partie les conditions matérielles propres au travail au plateau¹³⁸. Ces conditions matérielles sont d'ailleurs décrites dans les journaux de bord. Outre l'heure, le lieu, les contenu prévus et les protagonistes de la répétition, les éléments nécessaires à son bon déroulement sont eux aussi consignés. On peut ainsi lire des mentions telles que « Costumes décors et accessoires » ou des précisions adossées à l'emploi du temps comme « sans accessoires ». Le détail des accessoires décors et costumes n'est pas spécifié et enlèverait probablement de la lisibilité à un document pratique à destination de la troupe en général et non à un service en particulier. L'on suppose cependant que le régisseur est très vraisemblablement chargé de veiller à la présence des éléments requis (accessoires et costumes) et c'est encore une occasion pour Palianti d'assimiler les éléments requis par telle ou telle mise en scène. Pour des raisons évidentes, le détail des chanteurs convoqués est lui, bien entendu, présent au tableau et donc sur les journaux de bord. Le tableau fait en effet office de tableau des présences. Sur les journaux de bord, certains noms de chanteurs sont barrés. Cela pose question. L'on pourrait penser que ce geste était destiné à indiquer les absences des chanteurs, ou encore à indiquer un changement dans la distribution, mais l'abondance de ces noms rayés semble discréditer cette hypothèse. Nous pensons davantage, de manière plus pragmatique, que le journal de bord pouvait constituer, avant archivage, un outil pour le régisseur chargé de s'enquérir de la présence de chacun des protagonistes aux répétitions. Ainsi chaque nom serait rayé de la liste lorsque le chanteur est arrivé sur le lieu de répétition. La présence de listes entières barrées va dans le sens de cette supposition. Cela tend à montrer que le journal de bord bien qu'étant dépositaire de la

¹³⁷ Jules Moynet, *op.cit.*, chapitre XII, « Les répétitions » p. 141.

¹³⁸ Si ce « petit théâtre » ne semble pas être d'après Jules Moynet une spécificité de l'Opéra Comique, notons cependant qu'aujourd'hui il est l'un des rares théâtres lyriques en France à avoir conservé cette appellation pour nommer sa salle de répétition. L'actuel Théâtre National de l'Opéra Comique possède en effet une unique salle de répétition au sein de son bâtiment. Celle-ci, située au niveau le plus haut est nommée petit théâtre et accueille les répétitions. Elle permet de disposer, comme au XIX^e siècle, quelques éléments légers de décor.

mémoire du théâtre et voué à la conservation, du moins à moyen terme, reste un objet pratique de travail qui porte en son sein même les traces de la vie de la troupe¹³⁹. Cela lui confère une forme d'authenticité et de fiabilité quant aux indices qu'il permet d'établir à propos du déroulement de la vie théâtrale de l'époque.

Le dépouillement des journaux de régie permet de saisir ce qui constitue l'ordinaire de la troupe. Mais ils font aussi état d'évènements particuliers qui, sans être très fréquents, constituent eux aussi des temps identifiables de la vie au sein du théâtre. Les débuts, les représentations spécifiques, les auditions et autres indispositions des chanteurs sont autant de petits évènements épisodiques consignés dans les journaux et qu'il convient à présent d'explicitier.

1.2.2.6 Les moments particuliers de la vie théâtrale

1.2.2.6.1 Les auditions

Première étape dans l'ordre chronologique pour qui veut intégrer la troupe d'un théâtre : l'audition. La mention « audition » est présente à plusieurs reprises sur les journaux de bord. Bien qu'étant un moment récurrent de l'ordinaire de la troupe intégré à l'emploi du temps, elle peut néanmoins constituer un véritable petit évènement. Elle n'est pas une répétition comme les autres en ce sens qu'elle est moins fréquente et convoque les instances « dirigeantes » de la troupe¹⁴⁰. L'ensemble des registres n'étant pas parvenu jusqu'à nous, il est difficile de déterminer avec précision la fréquence des auditions. Si elles semblent avoir lieu toute l'année, certaines périodes semblent davantage chargées dans ce domaine. Au mois d'août 1849, on peut ainsi lire le 3 août « à une heure » audition, puis le 17 août « audition à trois heures et demie ». Si l'audition

¹³⁹ Cela pose la question de la temporalité de la rédaction. Le journal de bord ne serait donc pas seulement un document rédigé en amont préalable à la répétition mais un document évolutif subissant des modifications au gré des rebondissements de la vie au théâtre.

¹⁴⁰ « Lorsqu'un élève, ou un artiste inconnu du public parisien, désire se faire connaître au directeur d'un de nos théâtres dans le but d'en obtenir un engagement ou la faculté de débiter, il demande une audition. Si cette audition lui est accordée, on lui fixe le jour et l'heure où il pourra se faire entendre. S'il s'agit d'un chanteur, il se contente généralement d'exécuter un air d'opéra ; si c'est un comédien qui doit jouer une scène on désigne un ou plusieurs artistes du théâtre pour lui donner les répliques nécessaires. Alors, toutes les répétitions étant terminées, le directeur, les régisseurs, les chefs de service intéressés vont se placer aux fauteuils d'orchestre, et se mettent en devoir d'écouter le nouveau venu, qui, dans ces conditions défavorables, au milieu d'une obscurité presque complète, sans que rien puisse exciter son esprit et son imagination, doit donner la mesure aussi exacte que possible de son talent et de ses facultés. » Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 66 article, « Audition ».

est une pratique commune à l'ensemble des théâtres, elle n'est pas pour autant identique partout. Le déroulement des auditions à l'Opéra Comique vient en effet contredire son affirmation selon laquelle les auditions se font systématiquement à la fin de la journée de répétition. À l'Opéra Comique, les horaires mentionnés font plutôt état d'auditions intégrées de manière aléatoire au planning de répétition avec des horaires variables. Notons aussi que la pratique qui consiste à auditionner des chanteurs s'exerce indépendamment des éventuels postes à pourvoir. Sauf exception, il n'y a en tout cas pas d'engagement absolu consécutif à une audition, la période des engagements correspondant au début de la saison théâtrale à Pâques.

À la suite d'une audition réussie, un chanteur peut se voir proposer un rôle qui le conduit à faire « ses débuts ».

1.2.2.6.2 Les débuts

Les « débuts » sont l'un de ces autres événements qui jalonnent la vie de la troupe. Sur les documents internes du théâtre on peut ainsi lire des mentions telles que « Premiers débuts » ou encore « 3^e début ». La chose est parfois énoncée de manière plus claire encore. Sur un des journaux de bord on peut ainsi lire le lundi 24 décembre ; « Mr Lejeune a joué pour la première fois le rôle de Robert ».

Arthur Pougin nous éclaire davantage sur ce moment particulier dans la vie d'un acteur que constitue un début : « C'est le nom que l'on donne à la série d'épreuves que doit subir tout comédien paraissant pour la première fois sur un théâtre où il est inconnu.¹⁴¹ ».

Ainsi conçus, les débuts tiennent lieu d'entretien d'embauche, mené par le public et décident de l'avenir de l'artiste. C'est ainsi que l'on peut noter la présence au sein de quelques distributions d'artistes qui ne figurent pas sur les registres d'état des lieux de la

¹⁴¹ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 265, article « Débuts ». Voir en annexe 6 l'intégralité de l'article. Cet article présente le sens donné au terme « début » en 1878, date de la rédaction de l'article. Pougin évoque cependant dans un autre article nommé « ordre des débuts » et présent à la page 573 de l'ouvrage une pratique des débuts beaucoup plus datée et contraignante : « Jadis, au temps heureux des privilèges [...] on accordait (aux théâtres subventionnés) une sorte de droit de préemption sur tous leurs confrères, c'est-à-dire que si l'opéra, ou l'Opéra Comique, ou la Comédie-Française trouvait, dans un théâtre de Paris ou de la province, un acteur à sa convenance, il lui faisait adresser par le surintendant un ordre de début. Sur cet « ordre » le susdit acteur était obligé de quitter le théâtre auquel il appartenait, et ce théâtre devait lui rendre sa liberté, en dépit de tout engagement. Que si, par impossible, l'acteur se refusait à l'honneur qu'on lui voulait faire, il lui était interdit de paraître à l'avenir sur aucun théâtre de France et sa carrière était brisée. Cette façon paternelle d'envisager les droits de l'homme et du comédien avait disparu avec la Révolution ; on la retrouve plus vivante que jamais sous la Restauration. » Cette pratique n'aura plus cours après 1830.

troupe. Dans ce cas, le rédacteur du journal de bord prend le soin de noter que par exemple à propos de la représentation du 16 mai 1849 « Ces deux dames ne font plus partie de la troupe ». François-Antoine Harel souligne non sans humour que l'avis du public n'est pas pour autant suffisant pour se faire une place au théâtre :

Malheur à toi, jeune homme, si tu te précipites avec de belles dispositions ; si tu as de l'âme, du sentiment, de l'expression, de la physionomie, malheur à toi ! les intrigues t'attendent au théâtre, et la cabale au parterre. Si au contraire tu dissimules adroitement tes qualités, sois le bienvenu ; tu seras pensionnaire¹⁴².

La cooptation semble également de mise pour qui veut s'assurer une place dans la troupe. Les débuts constituent un point de divergence entre Paris et la province. Ce constat est partagé par Alfred Bouchard qui note en 1878 que « Les débuts n'existent plus en droit. À Paris, ils ont peu d'importance et n'impressionnent pas la foule des spectateurs. En province, c'est différent : les spectateurs aiment à se constituer en jury dramatique, et les directeurs ont dû céder devant cette habitude¹⁴³ ».

Ces disparités territoriales interpellent l'administration qui prévoit de réglementer ces pratiques. Dans une circulaire du ministre d'État en date du 6 septembre 1862, on peut lire les projections suivantes :

La troupe nouvelle débiterait pendant un mois, à la fin du mois seulement, le public qui aurait pu, à diverses reprises, apprécier les artistes, dans plusieurs rôles ; en dehors des émotions d'une soirée spéciale, serait appelé à statuer au scrutin sur l'admission ou le rejet de chacun d'eux. Un mois serait accordé au directeur pour remplacer les artistes qui n'auraient pas été admis. Tout artiste admis une première fois ne débiterait plus les années suivantes, tant qu'il resterait dans le même théâtre et le même emploi. Seraient seuls assujettis aux débuts les artistes remplissant les emplois ci-après : Dans l'opéra : fort ténor, ténor léger, première basse, baryton, ténor, forte chanteuse, chanteuse légère, Dugazon. Dans la comédie, le drame et le vaudeville : premier rôle, jeune premier rôle, premier rôle marqué, troisième rôle, premier comique, financier, premier rôle femme, jeune premier rôle, jeune première ingénue, soubrette.

Ce projet n'a finalement pas été mis en œuvre sans que l'on sache pourquoi mais le texte nous révèle une volonté d'uniformiser des pratiques différenciées en fonction, à la fois des zones géographique (reprenant la traditionnelle division entre Paris et la province) et des spécificités attachées aux théâtres d'un côté et aux scènes lyriques de l'autre. L'emploi, pilier fondamental de cette organisation de troupe, sert encore une fois de grille pour régir la vie théâtrale. Il n'est donc pas uniquement une division propre à des contingences artistiques, il imprime sa marque sur l'organisation des théâtres au point qu'il devient une catégorisation employée par les politiques administratives. Cette volonté de légiférer veut mettre fin à un certain nombre d'abus dont la multiplication de

¹⁴² François-Antoine Harel, *op. cit.*, p. 105, article « Débutant ».

¹⁴³ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 77, article « Débuts ».

ces débuts. Sur les journaux de bord on peut ainsi lire « troisième début ». Il s'agit d'un usage, mainte fois évoqué dans les témoignages d'époque et qui consiste à soumettre les artistes, quelle que soit leur ancienneté à faire trois débuts chaque fois qu'ils abordent une nouvelle scène. Les commentateurs s'accordent en outre sur le fait que ce premier contact avec le public révèle moins l'aplomb que le véritable talent du candidat. Charles de Bussy va ainsi jusqu'à mettre en garde contre la réussite des débuts :

Les débuts trop heureux font souvent les artistes médiocres ; les premiers succès les enivrent ; il se croient parfaits, dédaignent les conseils, les guides, les règles, les principes de l'art théâtral, et loin d'acquiescer, font des bévues, qui refroidissent peu à peu le public, qu'ils accusent alors de cabale¹⁴⁴.

Par les enjeux professionnels qu'ils engagent, et la façon dont ils impliquent le public à la composition de la troupe, les débuts constituent l'un des événements majeurs de la vie de la troupe, à l'Opéra Comique tout comme dans les autres théâtres.

En dehors des débuts, d'autres types de représentations constituent un événement particulier au sein de la troupe de l'Opéra Comique. Les premières, les représentations à bénéfice et les tournées sont autant de temps « extraordinaires » et consignés comme tels dans les documents du théâtre.

1.2.2.6.3 Les premières représentations

Il est coutume de fêter les longues séries de représentations et la 100^e représentation d'une œuvre est souvent prétexte à festivités¹⁴⁵. Mais la première représentation occupe une place particulière également. C'est en effet l'apothéose de longues semaines de travail. Elle met fin à l'attente du public, savamment entretenue par l'affichage dont nous avons parlé précédemment. Les commentateurs prêtent, plus ou moins à juste titre diverses spécificités à cette première représentation. Alfred Bouchard leur suppose des qualités artistiques supérieures :

Les premières représentations sont supérieures aux autres quant à la richesse de la mise en scène ; l'attention du directeur se porte sur l'exécution stricte des conventions établies, et ce n'est qu'après quelques représentations et un succès assuré qu'elle se relâche ; tous les services s'en ressentent bien vite.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Charles de Bussy, *op. cit.*, p. 115, article « Débuts ».

¹⁴⁵ Sur le journal de bord du 23 décembre 1849 on peut ainsi lire qu'une réunion est organisée pour la 100^e représentation du Val d'Andorre. Ces longues séries permettent de comprendre que Palianti dispose d'un temps parfois conséquent pour élaborer les livrets.

¹⁴⁶ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 147.

Cette hypothèse est difficilement vérifiable mais il est vrai que le calendrier assez souple permet de reculer une date de première, ce qui laisse à penser que, contrairement à ce que nous connaissons aujourd'hui la première a lieu une fois que tout est prêt et non selon une date immuable quel que soit le niveau de préparation acquis à ce moment-là par l'équipe artistique.

Il est moins risqué de valider la thèse d'Arthur Pougin selon laquelle la première représentation se distingue par la présence dans la salle d'un public spécifique non représentatif du public habituel. Il affirme que :

Les coutumes théâtrales sont bien changées depuis un siècle, et surtout depuis vingt-cinq ans. Autrefois on laissait au public, au vrai public le soin de juger et d'apprécier la valeur d'un ouvrage à sa première représentation, et celui-ci laissait un libre cours à ses impressions, applaudissant lorsqu'il était satisfait, sifflant s'il était mécontent, et du premier coup établissant le succès ou provoquant la chute de l'œuvre qui lui était offerte ; il n'en est plus de même aujourd'hui, où l'on peut presque dire que les premières représentations ont lieu à huis-clos, par ce fait que si la salle est toujours entièrement garnie, on peut affirmer néanmoins que le public véritable, celui qui paie sa place au bureau, en est soigneusement, rigoureusement et absolument exclu ; dans ces jours « solennels » la salle d'un théâtre est remplie d'une foule particulière composée d'écrivains, de journalistes, d'artistes, de fournisseurs de la maison, de gens de bourses et de finances qui ont des relations avec la direction, de femmes à la mode, plus ou moins légères, qui sont généralement dans le même cas, etc. etc. C'est devant ce public particulier, forcément indulgent parce qu'aucun de ceux qui le composent n'a payé sa place, qu'ont lieu les premières représentations ; c'est à peine si les théâtres consentent à laisser quelques dizaines de places figurer sur la feuille de location, ou elles sont encore disputées par des personnages qui, pour les obtenir, ont recours à toutes sortes de patronages et de protection, si bien qu'il n'est pas rare de voir appliquer le soir, sur les bureaux déserts une pancarte portant cette inscription :

LES BUREAUX NE SERONT PAS OUVERTS CE SOIR

Donc, comme nous le disions, le public est maintenant exclu des premières représentations, et les théâtres en agissent ainsi pour que l'auditoire favorisé qu'ils invitent à ces petites solennités ne puisse se montrer sévère, et pour que tous les journaux qui sont à leur dévotion puissent dire dès le lendemain que la pièce nouvelle a obtenu un succès colossal¹⁴⁷.

La première représentation aurait donc une fonction publicitaire. Sorte d'avant-première, elle signe le statut privilégié de ceux qui y assistent. Être présent à la première est un marqueur social, et ce bien plus que pour les autres représentations. Le premier contact avec le public est donc faussé, et ne peut pas totalement présager du succès futur ou non d'une pièce.

1.2.2.6.4 Les représentations extraordinaires à bénéfice

Avec les premières, les représentations à bénéfice viennent elles aussi amender la routine des représentations. Elles constituent ce que l'on appelle à l'époque une

¹⁴⁷ Arthur Pougin *op.cit.*, p. 651 article « Première représentation ».

« représentation extraordinaire ». Alfred Bouchard ironise sur ce titre « d'extraordinaire » accordé à ce type de représentation :

Méfiez-vous de ce piège tendu par certains directeurs, et ne confondez pas extraordinaire avec meilleure. Il n'y a souvent d'extraordinaire que la grandeur de l'affiche, la longueur du spectacle et l'augmentation du prix des places. Le reste est fort ordinaire et se compose assez généralement d'un acte d'une tragédie, du quart d'une comédie, de la moitié d'un vaudeville, d'un morceau d'opéra, d'une chanson nettement usée, d'une pièce de vers faite pour la circonstance et mal dite, d'une variation brillante pour piano, composée et exécutée par M. Tappeforiski, et autres ingrédients semblables¹⁴⁸.

Il faut en fait comprendre le mot extraordinaire au sens propre comme une représentation qui sort de l'ordinaire, et dont le programme ne correspond pas à ce qui est habituellement donné au théâtre à une période donnée. Dans les faits il s'agit d'une « représentation composée de façon toute particulière avec le concours d'artistes étrangers ¹⁴⁹, à l'aide d'éléments attractifs d'une nature exceptionnelle, et qui est généralement donnée au bénéfice d'un artiste, ou d'une œuvre de bienfaisance, ou des victimes d'une grande calamité publique¹⁵⁰ ». La représentation à bénéfice est le modèle le plus courant de représentation extraordinaire. Son principe simple repose sur le versement de la recette à un bénéficiaire autre que les caisses du théâtre concerné. Le prix des places est d'ailleurs beaucoup plus élevé ce soir-là¹⁵¹.

Plusieurs cas de figure peuvent amener le théâtre à organiser une telle soirée. Dans certains théâtres l'organisation de ces soirées est règlementée. Au théâtre-Français comme au théâtre Feydeau, elle a lieu à la retraite d'un comédien après trente années de service, elle revient de droit à celui ou celle qui s'apprête à tirer sa révérence. Dans les autres théâtres de telles représentations résultent de conventions particulières. Certains chanteurs, en province surtout, intègrent dans leur contrat d'engagement le droit de bénéficier annuellement de telles manifestations. Cela est encore plus dans leur intérêt lorsqu'ils rencontrent un franc succès auprès du public.

Les représentations à bénéfice ne servent pas uniquement à remercier de longs services rendus elles peuvent dans certains cas urgents venir en aide en cas d'infortune

¹⁴⁸ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 228.

¹⁴⁹ Cette présence d'artistes étrangers à la troupe est suffisamment rare pour constituer en elle-même un événement.

¹⁵⁰ Arthur Pougin, article « Représentation extraordinaire ». *op. cit.*, p. 652.

¹⁵¹ Le décret du 29 juillet 1805 précise d'ailleurs que le bénéficiaire doit impérativement être lui-même un membre de la troupe : « Art.1. Aucune représentation à bénéfice ne pourra avoir lieu que sur le théâtre même dont l'administration ou les entrepreneurs auront accordé le bénéfice de ladite représentation. Les acteurs des grands théâtres de Paris ne pourront jamais paraître dans les représentations, que sur le théâtre auquel ils appartiennent ».

subie par le bénéficiaire ou sa famille. Le nombre parfois assez élevé de ces manifestations finit par leur ôter leur caractère exceptionnel. Le public est moins attiré par ce qui devient un non-événement, pénalisant ainsi le bénéficiaire. Les commentateurs de l'époque s'accordent d'ailleurs tous, sur un ton plus ou moins humoristique, pour dire que ce type d'évènement est loin d'être une manne financière pour le bénéficiaire. On lit ainsi chez Alfred Bouchard :

Représentation dont la recette appartient à l'acteur au *bénéfice* duquel elle a lieu : 1 quand le directeur ne s'est pas réservé le droit d'user à son profit du nom de son pensionnaire ; 2 quand la recette brute n'est pas inférieure au chiffre de frais réclamé par le directeur, comme cela se voit souvent en province ; 3 quand... quand... quand...¹⁵²

Quant à Jacques le Souffleur, il est encore plus direct :

Une représentation à bénéfice dans certains théâtres se traite de gré à gré avec l'administration. Le directeur prend tout, il laisse le reste au bénéficiaire. [...]¹⁵³

En l'absence de chiffre de recette il est difficile de prendre la mesure de tels propos mais les livrets de compte n'indiquent pas de sommes faramineuses. De cette déception naît une pratique consistant à associer une quête en plus du prix des places auquel souscrit le public.

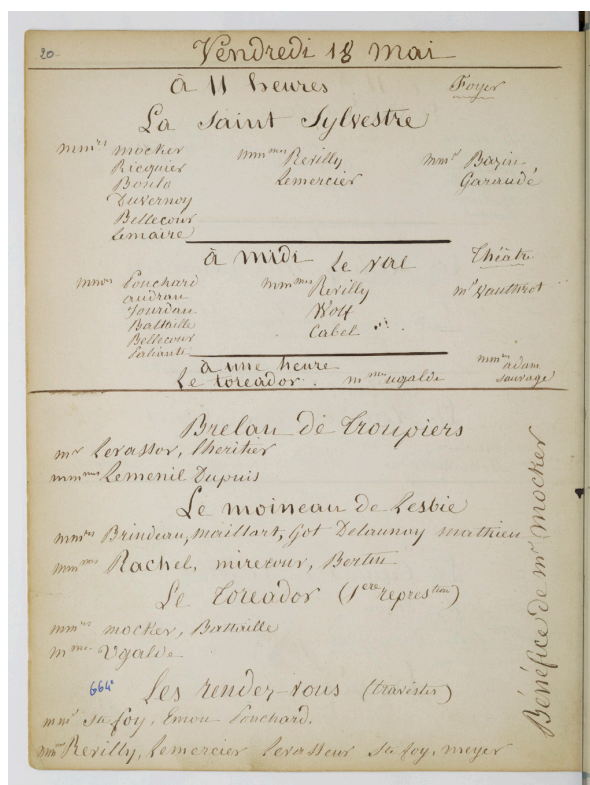
Le résultat d'une représentation à bénéfice est presque toujours peu de choses lorsqu'on le calcule sur l'éventualité de la recette. C'est pour cela que dans le Midi de la France, les bénéficiaires ont toujours soin de faire mettre, à l'instar du tronc des pauvres à la porte des églises, un vaste plat d'argent gardé à vue par deux bougies. Le produit de cette quête éhontée dépasse toujours de beaucoup celui des bureaux extérieurs, et l'acteur, au profit duquel on joue ce soir-là, a rarement regret d'avoir stipulé la représentation à bénéfice dans les causes de son engagement¹⁵⁴.

Tout en prenant en compte le ton fantaisiste de *L'indiscret des coulisses* et le caractère géographiquement restreint de cette pratique, il faut souligner que ces lignes tendent à témoigner d'un enrichissement tout à fait relatif du bénéficiaire.

¹⁵² Alfred Bouchard, article « Bénéfice », *op. cit.*, p. 39.

¹⁵³ Jacques le Souffleur article « Représentation à bénéfice ». *op. cit.* p. 17.

¹⁵⁴ Article « Bénéfice », *L'Indiscret des coulisses*, p. 11.



Extrait du journal de régie du théâtre de l'Opéra Comique du 18 mai 1849

1.2.2.6.5 Les déplacements

Pour pouvoir augmenter ses revenus, l'artiste a cependant un autre recours, celui d'effectuer une tournée. En plus des représentations à bénéfice, les contrats des artistes stipulent en principe la durée de leur congé annuel qui peut être parfois assez long s'étalant sur plusieurs semaines. Ainsi, en 1885 :

Il y a déjà longtemps que les acteurs en renom des principaux théâtres de Paris ont pris l'habitude de se faire accorder chaque année un congé d'un mois ou deux¹⁵⁵, non pour se reposer, comme on pourrait le croire, mais pour aller se joindre à certaines troupes de province et donner des représentations qui pour eux sont généralement très fructueuses. Ils font ainsi des tournées pendant lesquelles ils parcourent un plus ou moins grand nombre de villes¹⁵⁶.

L'avantage financier l'emporte ici sur la notion de transmission de savoir-faire artistique parfois évoqué lorsque l'on parle de l'arrivée de comédiens à succès parisien au sein des troupes de province¹⁵⁷. Cette translation individuelle vers la province est à ne

¹⁵⁵ Pour les artistes recueillant le plus de succès auprès du public, certaines sources évoquent des congés pouvant s'étaler jusqu'à deux ou trois mois.

¹⁵⁶ Arthur Pougin, article « Tournée », *op. cit.*, p. 730.

¹⁵⁷ Dans les articles des dictionnaires spécialisés de l'époque consacrés aux tournées, l'aspect financier est évoqué systématiquement comme étant l'intérêt principal de telles excursions hors de la troupe. Chez

pas confondre avec les tournées entreprises par des troupes constituées pour l'occasion. Lorsqu'un artiste se joint à une troupe de province, on dit qu'il est « en représentation ». Cette pratique est de moins en moins lucrative au cours du siècle car le développement du chemin de fer permet aux spectateurs de province de monter à Paris. Dans ce contexte, la venue d'un acteur parisien en province constitue un moindre évènement. À l'opposé de ce que pourrait attendre un spectateur du XXI^e siècle, l'évènement n'est donc pas centré sur des caractéristiques artistiques mais bien financières. C'est cet aspect de l'engagement qui est discuté au premier chef.

Les premières représentations, les représentations à bénéfice, et les tournées constituent des évènements à part qui, bien que récurrents, n'ont pas une fréquence quotidienne et viennent enrichir l'ordinaire de la vie théâtrale. Ils demeurent cependant prévisibles. Certains autres évènements peuvent venir perturber sans prévenir le bon déroulement de la vie de la troupe. Les indispositions, retards, absences et leurs éventuelles sanctions constituent des micros-évènements qui façonnent eux aussi, à leur manière le quotidien d'un théâtre.

1.2.2.6.6 Les indispositions

Les indispositions désignent l'incapacité momentanée de l'un des membres de la troupe de remplir ses fonctions. Le plus souvent dû à un problème médical, cet état est emblématique de la part d'imprévu que comporte toute entreprise dédiée au spectacle. Il est au cœur des préoccupations de l'époque et maintes fois commenté. Le régisseur est le premier concerné par cet évènement. Il constate l'indisposition d'un chanteur, non à la manière d'un médecin, mais en prenant acte de l'information, en la répertoriant sur les journaux de bord, par exemple mais aussi en cherchant des solutions pour pallier cet imprévu en changeant le planning de répétition ou la distribution d'un ouvrage. Il est aussi chargé d'annoncer l'évènement en faisant une annonce au public avant le début de la représentation. L'indisposition d'un artiste entraîne un certain nombre de conséquences. Elle peut donner lieu à un changement d'affiche. Le journal de bord du lundi 1^{er} juin 1849 indique par exemple « Par indisposition de Mme Uglade on a joué *Le Maçon* à la place du *Toréador* ». C'est un évènement fréquent et le changement d'affiche n'est pas

Alfred Bouchard, par exemple, on peut lire « Les comédiens de renom utilisent leur congé pour faire des tournées en province et à l'étranger, tournées dont ils tirent un grand profit pécuniaire » Alfred Bouchard, article « Tournées », *op. cit.*, p.275.

exceptionnel. Quelques jours avant, le 27 mai de la même année on peut lire « Mr Bellecourt était indisposé et demandait à faire changer de spectacle, mais dans la 1^{ère} pièce (*Le Maçon*) il a été remplacé par Mr Victor et a laissé ce qu'il avait à chanter dans *Les Monténégrins* ». Cette pratique peut surprendre mais montre bien que l'interchangeabilité des rôles au sein de la troupe est possible mais pas évidente ni prévue et organisée en amont contrairement à d'autres théâtres ayant recours à un système de « double » ou doublure. À l'Opéra Comique, la pratique consiste davantage à changer de spectacle qu'à changer d'interprète. Cela entraîne une organisation pratique chamboulée par exemple pour les costumes. Les indispositions ne concernent pas uniquement les chanteurs et force est de constater que le régisseur scrupuleux les mentionne toutes, sans doute dans le but de justifier certains détails de planning. Pour le vendredi 8 juin, à côté de l'indication de la répétition prévue notée « mise en scène du 1^{er} acte », on peut lire dans la marge l'indication suivante « une indisposition de Monsieur Scribe a empêché cette répétition. » Cette petite annotation témoigne de l'importance de la présence de l'auteur aux répétitions. Dans ce cas cependant, l'indisposition ne compromet pas directement la représentation, elle reste un événement minime. En revanche l'indisposition des artistes peut quant à elle avoir des conséquences bien plus fâcheuses et radicales. Parfois annoncée au dernier moment, elle peut avoir pour corollaire l'annulation temporaire des représentations. On dit alors que la pièce est suspendue. L'indisposition n'est pas la seule cause de suspension mais elle peut entraîner de lourdes pertes financières pour le théâtre qui se doit de « rendre l'argent ». Mais l'indisposition peut aussi servir de prétexte plus ou moins fallacieux à la faveur du théâtre. Antoine Harel témoigne de cette manière dont les théâtres retournent ce type de fâcheux contretemps à leur avantage :

« La pièce n'est pas sue, mais elle est promise au public depuis un mois. On remplace la formule en attendant par celle-ci *Retardée par indisposition*¹⁵⁸ ».

Que cela concerne les interprètes ou les théâtres, la notion d'indisposition va de pair avec une certaine forme de suspicion bien partagée et admise. Les auteurs au ton plus humoristique ne se privent pas de souligner les éventuels abus et absences injustifiées. Alfred Bouchard définit ainsi l'indisposition :

Fin de non-recevoir à l'usage des acteurs et surtout des actrices ; arme offensive et défensive pour ou contre la direction. Tous les mauvais vouloirs, les mécontentements, les amours-propres blessés, les vanités froissées, les rivalités excitées, le rôle pas assez mûr, la couturière en retard, et mille autres choses, ont une indisposition en réserve, sans compter les vraies, qui sont rares. Le directeur envoie le Médecin du théâtre pour constater l'indisposition ! C'est pourquoi vous voyez de temps

¹⁵⁸ François-Antoine Harel, article « Indisposition », *op. cit.*, p. 180.

en temps sur l’affiche une bande portant : relâche pour cause d’indisposition. Je vous garantis que ces indispositions-là ne font pas la fortune des pharmaciens. Les feux ont de beaucoup diminué le nombre des indispositions¹⁵⁹.

Les feux correspondent à des primes accordées sous certaines conditions à une partie du personnel artistique. Ce terme est employé ici à dessein pour souligner l’appât du gain supposé motiver les chanteurs.

L’indisposition est d’office supposée feinte et consécutive à un prétexte fallacieux ce que confirme Antoine Harel :

Madame Rigaut et Madame Casimir chantent dans *Les Deux Jumelles*, Madame Casimir obtient un succès mérité, et Madame Rigaut s’indispose aussitôt contre le parterre qui a beaucoup applaudi madame Rigaut, mais qui a fait l’inconvenance d’applaudir aussi Madame Casimir. *Les Deux Jumelles* disparaissent de l’affiche pour cause d’indisposition.

L’indisposition est le prétexte ordinaire, l’excuse banale de tous les jaloux, de tous les acteurs médiocres et capricieux. Talma n’est jamais indisposé que quand il est malade. Je sais plus d’un comédien, au contraire, qui, n’est jamais mieux portant que quand il est indisposé¹⁶⁰.

L’indisposition est donc sans cesse entourée d’un climat de suspicion malveillant. C’est un petit événement qui peut avoir des conséquences importantes sur la vie du théâtre. Bien que fréquent, il n’est pas tout à fait ordinaire et suffisamment important pour être consigné régulièrement dans les journaux de bord.

Pour lutter contre ce « fléau », les théâtres disposent de mesures répressives censées dissuader les malades imaginaires. L’amende constitue un outil de choix pour réguler les entorses au bon fonctionnement de la troupe. Certains chanteurs semblent en effet particulièrement sujet à ce type de « caprice ». Ainsi Madame Uglade¹⁶¹ fait parler d’elle à deux reprises à la fin du mois de décembre 1849. Le 20 décembre le régisseur note « Mme Uglade ayant été mise à l’amende pour l’absence qu’elle avait faite sans permission a refusé de s’habiller pour jouer avant la restitution de la somme qui lui avait été retenue le matin à la caisse ». Puis le 22 décembre, « Mme Uglade avait fait dire dans la journée qu’elle ne pourrait pas jouer le soir ». C’est alors le régisseur qui joue le rôle de régulateur en distribuant les amendes. L’amende est une punition pécuniaire. Dumersan note ainsi que « le code pénal des coulisses admet l’amende pour châtement¹⁶² ». L’indisposition est loin d’être le seul motif de blâme. Il faut aussi compter avec les retards en répétition ou aux spectacles, les artistes trop bruyants en scène ou à

¹⁵⁹ Alfred Bouchard, article « Indisposition », *op. cit.*, p. 138.

¹⁶⁰ François-Antoine Harel, article « Indisposition », *op. cit.*, p. 180.

¹⁶¹ Delphine Uglade (1828-1910) est entrée dans la troupe de l’Opéra Comique en 1848.

¹⁶² Dumersan, article « Amende », *op. cit.*, p. 6.

l'orchestre, ceux qui sont ivres, manquent de respect au régisseur ou ne remplissent pas convenablement leur service.

L'amende à la discrétion de la direction, des chefs de service et du régisseur peut aussi concerner les autres corps de métier, elle est proportionnée à la faute commise. Elle n'est d'ailleurs pas réservée aux artistes mais à tout employé qui manque à son service.

Enfin, en plus des événements internes liés à l'ordinaire de la troupe, et aux imprévus, il faut ajouter les événements extérieurs à la troupe qui viennent contrarier le bon déroulement du travail au théâtre. Les événements mentionnés sont assez variés ils peuvent être politiques, ou même météorologiques. Sur les journaux de bord on peut ainsi lire le 13 juin 1849 « des troubles ayant eu lieu dans Paris, on a fait relâche ». Les troubles évoqués correspondent à la manifestation du 13 juin 1849, dernière journée révolutionnaire de la Deuxième République¹⁶³. De simples conditions météorologiques peuvent aussi avoir des conséquences. Le vendredi 28 décembre est inscrit « relâche à cause du mauvais temps et répétition générale de la musique d'Antoine. » Les sources de perturbations sont donc variées. Elles sont scrupuleusement répertoriées. Ces journaux de bord comportent donc de nombreuses et précieuses informations quant au déroulement de la vie théâtrale au sein de la troupe de l'Opéra Comique. La reconstitution de ce quotidien permet d'envisager le cadre au sein duquel naît le besoin de consigner la mise en scène sur les livrets.

Ces sources d'informations demeurent cependant partielles car l'intégralité des journaux n'a pas été conservée et certaines données non artistiques (éléments techniques, de machinerie etc..) sont évacuées lors de la rédaction de ces journaux qui participent pourtant de manière pratique au bon fonctionnement du théâtre. Des zones d'ombres restent concernant la main du rédacteur qui est, selon toute vraisemblance, un régisseur mais dont l'identité n'est pas toujours clairement indiquée. Par ailleurs le moment de rédaction des journaux n'est pas véritablement établi. Est-il écrit en amont comme un document préparatoire à l'affichage dans le théâtre, ou est-il au contraire la version mise au propre après coup synthétisant l'ensemble de documents préparatoires au travail et consignants les événements ayant eu lieu. Les documents ne permettent pas à eux seuls de répondre à cette question.

¹⁶³ Cette manifestation, organisée par l'extrême gauche de l'Assemblée nationale avec à sa tête Ledru Rollin, vise à protester contre la politique menée à Rome par le gouvernement.

L'identité du Théâtre de l'Opéra Comique repose bien sûr sur sa troupe et son organisation spécifique dans le travail mais aussi et surtout sur un répertoire particulier dont il convient à présent d'étudier quelques aspects.

1.2.3 L'opéra-comique comme genre : le répertoire de l'Opéra Comique au temps de Louis Paliani.

Un détour par la question du genre de l'opéra-comique s'impose car le répertoire du théâtre constitue la majeure partie de l'horizon musical de Louis Paliani. Il sert ce répertoire à plusieurs titres, en l'interprétant lorsqu'il remplit son office de chanteur, et lorsqu'il rédige les livrets de mises en scène. Nous aborderons ultérieurement le détail des chiffres mais il convient de préciser dès à présent qu'une part très importante des titres de la collection de mises en scène proviennent du répertoire du théâtre de l'Opéra Comique. La collection aborde d'autres répertoires mais, de fait Paliani, à un accès plus facile aux documents et aux répétitions à l'intérieur de son propre théâtre. De plus, les attentes des théâtres de province en matière d'éditions de mises en scène concernent davantage le répertoire des opéras-comiques plus faciles à monter. Définir un tel genre est difficile tant il est protéiforme et hétérogène. Il est constitué de succès datant parfois de ses débuts au XVIII^e siècle mais aussi de nombreuses créations qui viennent l'enrichir et auxquelles Paliani prendra part¹⁶⁴.

Il est possible de se faire une idée de l'étendue de ce répertoire en lisant la recension exhaustive réalisée par Nicole Wild et David Charlton dans le catalogue consacré au répertoire de l'Opéra Comique entre 1762 et 1972¹⁶⁵. Le nom de Paliani y apparaît à plusieurs reprises le désignant comme metteur en scène. Si elles ne permettent pas de prendre la mesure de son implication en tant que chanteur et que régisseur, ces mentions soulignent le lien étroit entretenu par Paliani avec le répertoire de son théâtre.

Le genre « opéra-comique » est avec le grand opéra l'autre genre des grandes scènes officielles, l'Opéra Comique étant devenu le second théâtre lyrique de la capitale après les décrets de 1806-1807.

¹⁶⁴ La *Collection de mises en scène* de Paliani fait ainsi cohabiter les grands succès des années 1830 précédemment évoqués avec des œuvres comme Joseph de Méhul (1807) et *la Servante maîtresse* de Pergolèse (1752).

¹⁶⁵ David Charlton et Nicole Wild, *Théâtre de l'Opéra Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005.

1.2.3.1 Définir le genre : un enjeu complexe

Une des premières caractéristiques du genre est en effet qu'il est un genre défini légalement. Le décret du 25 avril 1807 détermine la hiérarchie des théâtres de Paris et fixe le genre de chacun d'entre eux. À propos de l'Opéra Comique on peut lire :

Ce théâtre est spécialement destiné à la représentation de toutes espèces de comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble.

Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'Opéra-Comique avant et après sa réunion à la Comédie-Italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant.

L'Opéra « Buffa » doit être considéré comme une annexe de l'Opéra-Comique. Il ne peut représenter que des pièces écrites en italien.

Article 2- Aucun des airs, romances et morceaux de musique qui auront été exécutés sur les théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ne pourra, sans l'autorisation des auteurs ou propriétaires, être transporté sur un autre théâtre de la capitale, même avec des modifications dans les accompagnements, que cinq ans après la première représentation de l'ouvrage dont ces morceaux font partie.

Outre l'alternance du parlé et du chanté, l'Opéra Comique se distingue par un répertoire qui lui est donc exclusif. Cette exclusivité parisienne modèle l'identité du théâtre qui se construit au fil des pièces entrant à son répertoire. C'est un théâtre de répertoire mais aussi un théâtre de création qui a pour se renouveler, que pour seul choix de créer, ne pouvant emprunter des titres aux scènes concurrentes. De là découle une attention particulière portée au répertoire, un besoin de définir les œuvres qui l'alimentent. La capacité à se renouveler et régénérer le répertoire tout en gardant une identité, et ce en accompagnant les mutations du genre lyrique propre au XIX^e siècle, tout cela constitue un défi pour cette institution théâtrale.

La définition même du genre cristallise les débats et conclut parfois à une sorte d'entre-deux, de genre « moyen » pour reprendre l'expression d'Olivier Bara¹⁶⁶. Tirailé entre l'opéra d'une part et l'opérette d'autre part, l'opéra-comique de la seconde moitié du XIX^e siècle ne permet pas d'y voir plus clair et porte en emblème ce demi-caractère exclusivement français qui proscrit autant la gaïté excessive que le drame. Ni ceci ni cela

¹⁶⁶ « Si l'académie royale de musique est contrainte de consacrer une grande part de son budget au faste de la mise en scène, assurant cette première vitrine du pouvoir monarchique restauré, l'Opéra Comique se voit obligé d'élaborer son budget en fonction de l'obligation première de jouer quotidiennement plusieurs ouvrages, telle est la spécificité du deuxième théâtre royal. La fidélité au répertoire et la régularité de la programmation doivent l'emporter sur les coups d'éclats dispendieux – à moins que l'Opéra Comique ne choisisse exceptionnellement de s'aligner sur la pratique plus fastueuse des autres théâtres. Fidéliser un public familiarisé avec un répertoire ou l'étonner par le prestige de représentations inattendues : le Théâtre Feydeau hésitera souvent entre ces deux politiques ». Olivier Bara, *op. cit.*, p. 39.

l'opéra-comique est une sorte de zone floue que Charles de Bussy définit ainsi : « genre de pièce qui tient le milieu entre l'opéra et le vaudeville. Théâtre où l'on représente ce genre de pièce¹⁶⁷ ». Autrement dit l'identité de l'opéra-comique se construit par comparaison et opposition avec les autres genres. Cet embarras définitionnel est sans doute dû à une grande variété au sein du genre et ce, quelles que soient les périodes concernées. Au final si les compositions destinées à l'Opéra Comique respectent un certain nombre de règles telles que l'alternance de la déclamation parlée et le chant, ce sont bien les œuvres qui modèlent le genre, plutôt que l'inverse. Pour définir le genre, Alfred Bouchard a ainsi recours à des noms de compositeurs ayant marqué le répertoire, davantage qu'à des caractéristiques musicales pouvant être considérées comme reliées intrinsèquement au genre. Il définit l'opéra-comique comme un

genre bâtard quoique charmant, entre la musique d'un côté, la tragédie, le drame, la comédie et le vaudeville de l'autre : ce qui fait que son titre est presque toujours en contradiction avec l'œuvre représentée ; en France, où l'étiquette du sac suffit, cette anomalie n'est pas rare. C'est pour cela que ceux qui veulent pleurer vont à la Gaîté ». Les Italiens, du moins, ont l'*opera seria* et l'*opera buffa* : on sait à quoi s'en tenir. [...] Les compositeurs qui ont le plus contribué à la prospérité de l'opéra-comique, sont : Gaveaux, Monsigny, Dalayrac, Philidor, Nicolo, Grétry, Boieldieu, Hérold, Mompou, Grisar, Auber, Adam, Halévy, Ambroise Thomas¹⁶⁸ .

Ces définitions se font aussi par la négative, et l'une des stratégies pour cerner cet objet mystérieux qu'est le répertoire de l'Opéra Comique est de le définir par la comparaison avec celui des autres théâtres dont les contours du répertoire sont plus faciles à cerner, et plus particulièrement l'opéra. C'est le cas lorsque *L'indiscret des coulisses* désigne l'Opéra Comique dans l'article qui lui est consacré comme « l'Opéra du passage Choiseul ». Le choix du titre révèle comment l'identité du comique se construit en creux de celle, plus imposante de l'opéra. Et la comparaison se fait rarement au détriment de l'opéra. Fidèle à son ton polémique, la brochure mentionne que :

Le passage Choiseul a aussi son opéra à lui et ses chanteurs particuliers [...] Seulement si le public y fait justice comme d'autre part, les comédiens n'y sont pas tout-à-fait comme ailleurs ; plus de zèle pour moins de mérite, même amour-propre pour moins de taille ; et pour se mettre à l'enfance du talent, on y est remonté à l'enfance de l'art. Daleyrac (*sic*), et Marsollier sont les Scribe et les Meyerbeer de l'opéra du passage Choiseul.

Bien qu'au fond cette parodie de l'harmonie soit affligeante à cause du travail qu'ont dû coûter de si minces résultats, il surnage quelque chose de si comique dans tout cela, qu'on ne peut s'empêcher d'en rire, au risque de faire preuve de mauvais cœur. [...] Mais si le petit théâtre Choiseul n'a pas à se féliciter de ses essais d'opéra, par compensation nous lui devons des éloges pour ses pièces non chantantes : rejetant les sottises de ses faiseurs prétentieux et nuls, il en revient tout à fait aux saines doctrines, au naturel, à la simplicité, à la morale [...] ¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Charles de Bussy, article « Théâtre de l'Opéra-Comique », *op. cit.*, p. 270.

¹⁶⁸ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶⁹ (Anonyme), *L'Indiscret des coulisses*, article « Opéra du passage Choiseul », Paris, au bureau des éditeurs, 1836, p. 84 - 88.

L'extrême fécondité du genre ne facilite pas en outre la perception d'une identité claire de celui-ci par les contemporains. Le fait de jouer quotidiennement plusieurs ouvrages oblige l'Opéra Comique à puiser dans son répertoire en plus des créations et de ce fait le répertoire n'est pas relégué au rang d'archivage historique, il est un patrimoine vivant. Le répertoire contient donc l'histoire du genre. Certains succès jouissent d'une longévité remarquable et côtoient les productions des jeunes compositeurs car l'Opéra Comique abrite en son cahier des charges une clause comportant l'obligation de jouer tous les ans des pièces de jeunes compositeurs lauréats de l'Institut. Cette vitalité s'illustre de manière pragmatique dans les droits d'auteurs payés par le théâtre. Avec plus de 100000 francs annuels pour les paroles et la musique, l'Opéra Comique est le théâtre qui paie le plus de droits d'auteurs¹⁷⁰.

L'opéra-comique jouit donc malgré tout d'une forte identité ancrée dans la tradition, marquée, par des spécificités vocales, (outre l'alternance du parlé et du chanté) par des emplois qui lui sont propres et enfin par une relative modestie dans les ressources dramaturgiques et l'interprétation musicale, ce qui n'est pas sans éveiller quelques critiques.

1.2.3.2 Un genre décrié

Le genre est l'un des plus présents dans la culture théâtrale de l'époque, que ce soit à Paris ou en province. Cette popularité du genre ne fait pas pour autant taire un certain nombre de détracteurs. De grandes figures de la vie culturelle de l'époque n'hésitent ainsi pas à clamer leur aversion pour ce qu'elles considèrent comme un genre mineur. Bien qu'il demeure, nous l'avons vu, difficile à définir, quelques témoignages d'époque montrent la perception par les contemporains d'une certaine forme d'homogénéité du répertoire. Jean-Claude Yon¹⁷¹ rapporte ainsi un épisode de la vie de Scribe, éminent contributeur de livrets pour l'Opéra Comique, durant lequel il prend la défense de Charles Nutter contre un écrivain qui l'accuse d'avoir copié des vers pour la traduction d'*Oberon*. Il admet lui-même la place occupée par la « formule » dans le style de l'Opéra Comique :

Je crois que de pareilles expressions ne sont que des généralités d'Opéra-Comique, des phrases consacrées qui si elles appartiennent à quelqu'un devraient être revendiquées par vous avant M. Maurice Bourges et Nutter gagne son procès.

¹⁷⁰ Ces chiffres sont cités par Jean-Claude Yon.

¹⁷¹ Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000, p. 203-204.

Au-delà de l'arbitrage judiciaire on peut deviner en creux l'idée populaire selon laquelle l'opéra-comique tire une part de son identité d'éléments récurrents. L'omniprésence de Scribe contribue d'ailleurs à cette relative uniformité¹⁷². On est ainsi sûr de trouver à l'Opéra Comique la gaité et le dépaysement, avec des moyens pour les décors moins somptueux qu'à l'Opéra mais appréciés du public. Les détracteurs du genre s'appuient sur cette double facette musicale et théâtrale pour attaquer l'opéra-comique de toute part. Théophile Gautier parle ainsi d'un genre « bâtard et mesquin, mélange de deux moyens d'expression incompatibles, ou les acteurs jouent mal sous prétexte qu'ils sont chanteurs et chantent faux sous prétexte qu'ils sont comédiens¹⁷³.

Outre l'interprétation et les qualités littéraires des livrets, la musique en prend aussi pour son grade. En 1842, Berlioz écrit ainsi au Duc d'Olonne « J'ai ce soir un feuilleton atroce à faire sur un grand-petit opéra d'Auber : c'est de la musique de marchands chantée par des grisettes et des commis-voyageurs ; je dirais que c'est assez agréable, sans ajouter *pour les modistes*. Quelles corvées ! » L'hybridité, la facilité, tout est prétexte à critique. C'est finalement le genre qui est brocardé par certaines élites intellectuelles. Le critique dramatique Jules Janin illustre en quelques mots ce mépris :

En résumé, *Le Cheval de Bronze* est un opéra-comique, rien qu'un opéra-comique, complètement, parfaitement, tout à fait un opéra-comique. Le poème est à la portée des plus simples auditeurs pourvu qu'ils ne sachent pas l'astronomie. La musique est à la portée des musiciens les moins avancés de ce bas monde¹⁷⁴.

Malgré ces critiques, l'opéra-comique demeure un genre très apprécié du public avec intrigues plaisantes à suivre fournit de péripéties nombreuses et variées, ses airs populaires car facilement mémorisables. L'institution a su s'adapter reprenant à son compte les thèmes à la mode comme l'Ecosse de Walter Scott pour *la Dame Blanche* ou les histoires méridionales de brigands pour *Fra Diavolo*. Notons aussi que les succès sont indissociables des interprètes qui y concourent.

¹⁷² À propos d'Eugène Scribe, voir les travaux de Jean-Claude Yon. Une certaine uniformité des livrets provient aussi du mode de travail des collaborateurs, les librettistes travaillant souvent d'après des « monstres » ou canevas littéraires fournis au préalable par les compositeurs.

¹⁷³ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Hetzel, 1859, 2^e série, p. 142.

¹⁷⁴ Jules Janin, « feuilleton théâtral », *Journal des débats*, 26 mars 1835.

1.2.3.3 Aperçu de l'histoire du genre

L'histoire de l'opéra-comique est en effet marquée par des grands noms de compositeurs, de librettistes mais aussi d'interprètes qui impriment durablement leur marque sur le genre. L'opéra-comique de la période révolutionnaire voit s'illustrer Monsigny, Philidor, Grétry, Sedaine puis Cherubini, Le Sueur, Méhul, Berton ainsi que les chanteurs Dugazon, Gavaudan, Martin, et Elleviou. Après 1801 viennent Méhul, Nicolo, Boieldieu puis Auber. La période de la Restauration est celle des grands triomphes de Scribe avec notamment *la Dame Blanche* de Boieldieu en 1825 qui connaîtra une carrière exceptionnelle avec une 1000^e représentation en 1862, ainsi que *Fra Diavolo* d'Auber qui sera aussi un énorme succès maintenu au répertoire. Citons encore *Le Pré aux clercs* de Louis Ferdinand Hérold en 1832. Louis Plianti verra, au sein de la troupe les créations notables du *Postillon de Longjumeau* d'Adolphe Adam en 1836, et du *Domino noir* d'Auber en 1837. Son entrée dans la troupe coïncide avec une période faste pour le genre qui produit parmi ses plus grands succès épaulés par une troupe appréciée du public particulièrement quelques vedettes en les personnes de Ponchard et Chollet. Cette période d'une vingtaine d'années qui débute peu avant l'arrivée de Plianti dans la troupe est marquée par la domination des compositeurs Adolphe Adam et Daniel-François-Esprit Auber. Ainsi que le décrivent Raphaëlle Legrand et Nicole Wild :

Sur le plan dramatique et musical, le genre de l'opéra-comique atteint une sorte d'équilibre : tout en répondant au goût du public pour la couleur locale, les intrigues vivement menées et la peinture des caractères, Auber et Adam restent fidèles au propos divertissant du genre. Ils sont en cela servis par un librettiste à l'imagination inépuisable, Eugène Scribe¹⁷⁵.

La domination du répertoire par ces figures est telle que s'opère une forme d'identification entre ce répertoire et les auteurs. Pour Gérard de Nerval :

M. Scribe a créé un genre d'opéra-comique qui n'est qu'à lui. M Auber sait appliquer à cette sorte de littérature une musique idoine également sûre de plaire à tous, et de cet ensemble spirituel et harmonieux il résulte une foule de succès aimables, qui ne s'arrêteront qu'à la mort de l'un ou l'autre d'iceux. Puisse le dieu des vers et de la musique en retarder longtemps l'évènement. Car ce jour-là, on commencerait à se demander de nouveau : Qu'est-ce donc qu'un opéra-comique ?... Est-ce un opéra sérieux ? Est-ce un opéra bouffon ? Est-ce un opéra jocososéria ? ...etc. Ou plutôt n'est-ce pas du tout un opéra ? Aujourd'hui il suffit de dire : c'est de l'Auber, c'est du Scribe ; c'est ce qu'ils voudront ; c'est charmant¹⁷⁶ !

¹⁷⁵ Nicole Wild et Raphaëlle Legrand, op. cit., p. 123.

¹⁷⁶ Gérard de Nerval, *L'Artiste*, 31 mars 1844.

La notion de genre passe au second plan et s'efface devant la « patte » de ceux qui contribuent le plus largement possible à sa gloire. Mais si les compositeurs font briller l'opéra-comique, l'opéra-comique fait aussi briller les compositeurs. Wagner note ainsi que « L'opéra-comique est le véritable domaine du talent d'Auber¹⁷⁷ ».

Plus tard dans sa carrière, Paliotti sera témoin des mutations du genre avec la création d'œuvres plus longues et proches de l'opéra. *l'Etoile du Nord* de Meyerbeer flirte avec le Grand Opéra ainsi que *Le pardon* de Ploërmel en 1859. L'identification du compositeur à un genre n'est alors plus aussi nette et chaque artiste doit prouver sa légitimité à œuvrer dans le champ de l'opéra-comique lorsqu'il s'exprime en parallèle dans d'autres registres, comme c'est le cas pour Meyerbeer avec le grand opéra. En février 1854, Viel s'interroge dans les colonnes du *Ménestrel* :

Meyerbeer saura-t-il descendre des hauteurs du drame lyrique aux sentiers fleuris de l'opéra de genre ? Sa muse, habituée aux mâles accents, voudra-t-elle chanter sur un mode moins héroïque ? ce vaste cerveau où bouillonnèrent tant de scènes sublimes et grandioses aura-t-il une égale aptitude à créer des caractères pris dans la vie commune ? [...] Pour nous, la chose ne fait pas question [...] Non pas que Meyerbeer ait précisément écrit un opéra-comique sur le moule convenu et d'après le type généralement admis. Non. Dans son œuvre, l'ouvrier, le paysan, le soldat, et le seigneur se coudoient ; à la guinguette, à l'atelier succèdent le camp et le palais ; les scènes de demi-caractère s'enchaînent à de grands mouvements de drame¹⁷⁸.

Les moyens conséquents mis à disposition pour ce type d'ouvrage, tant en termes d'effectif artistique que pour les moyens accordés au décor, questionnent une fois de plus les limites du genre. Et l'on entend parfois à l'Opéra Comique comme un écho de l'Opéra. Une fois encore l'opéra-comique affirme son identité dans la confrontation avec d'autres genres. Mais le caractère de plus en plus spectaculaire des mises en scène, et le développement de plus en plus important de la partie musicale au détriment de la partie parlée amenuisent la frontière entre les deux.

Cette évolution influe sur la production des livrets de mise en scène dont le choix s'élargira avec le temps, au-delà de la sphère de l'opéra-comique. En effet le choix du répertoire des théâtres de province était directement lié à la faisabilité du projet, motivant ainsi l'achat de « fournitures nécessaires pour monter l'ouvrage au premier rang desquels les livrets imprimés de mise en scène. C'est bien la question de la mise en scène qui signe

¹⁷⁷ « Sa musique, tout à la fois élégante et populaire, facile et précise, gracieuse et hardie, se laissant aller avec un sans-façon merveilleux à son caprice, avait toutes les qualités nécessaires pour s'emparer du goût du public et le dominer. Il s'empara de la chanson avec une vivacité spirituelle, en multiplia les rythmes à l'infini, et sut donner aux morceaux d'ensemble un entrain, une fraîcheur caractéristique à peu près inconnus avant lui. L'opéra-comique est décidément le véritable domaine du talent d'Auber ». (Wagner, Halévy et *La Reine de Chypre*), *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 février 1842.

¹⁷⁸Edmond Viel, *Le Ménestrel*, 10 avril 1859.

cette évolution, et cela n'échappe pas au public de l'époque. Dès 1861, on peut lire dans *Le Ménestrel* en date du 14 avril :

En copiant l'Opéra, le théâtre de Favart et de Sedaine s'est cru obligé de donner une extension très grande à la mise en scène, de façon que la plupart des derniers opéras-comiques ne peuvent plus être représentés en province. Cela est plus fâcheux pour les auteurs qu'on ne le pense, parce que les grandes et petites villes de France, en confirmant le jugement de Paris, donnaient à leurs œuvres le dernier degré de publicité. La pièce ainsi popularisée, quoique dépourvue du charme que les acteurs de talent et les décorations luxueuses ajoutent aux représentations parisiennes, était à peu près sûre de passer à la postérité ¹⁷⁹.

Ce témoignage permet de relativiser l'emprise supposée absolue de Paris quant à dicter les succès. Celui-ci se construit aussi dans un second temps en province. Bien qu'exploitant la vogue parisienne, il constitue, ne serait-ce qu'en nombre de représentations une part non négligeable de la carrière d'un ouvrage.

En 1866, dix ans avant la retraite de Paliotti, *Mignon* d'Ambroise Thomas confirme les mutations du genre et illustre comment l'opéra-comique participe de ce mouvement général de renouvellement de l'opéra français. Le moule du genre éclate avec Delibes, Bizet, Massenet ou encore Saint-Saëns et Lalo. Signe que les temps changent, *Roméo et Juliette* de Gounod est créé au Théâtre Lyrique avant de rejoindre le répertoire de l'Opéra Comique en 1873 soit dix ans après sa création. L'œuvre ira jusqu'à résonner dans les murs de l'Opéra dans une version toutefois remaniée en 1888.

Notons que l'histoire du théâtre est entendue par les contemporains comme une histoire du répertoire. Si les rebondissements en termes de changements de salles au gré des incendies, fusions de troupes, déménagement, ainsi que les grands interprètes occupent une part du récit, une très large place est accordée chez plusieurs auteurs à la description de ce que l'on pourrait appeler une sorte de « Panthéon » des œuvres du répertoire de l'opéra-comique. Lorsque Pougin reconstitue la chronologie du répertoire, il ne dresse pas une liste de caractéristiques dramatiques ou musicales qui auraient pu donner une idée de l'évolution du genre :

Le succès encouragea Monnet, qui, s'engageant plus avant dans la voie qu'il s'était ouverte appela à lui les compositeurs pour l'aider et le soutenir. Duni, Philidor, Laruelle, Monsigny ne se firent pas prier pour lui écrire des pièces à ariette [...] À propos de la Comédie-Italienne : Philidor et Duni, Laruelle et Monsigny travaillèrent pour elle comme ils avaient travaillé pour l'Opéra Comique, et bientôt Grétry venait se mettre de la partie, tous concoururent à la création de ce répertoire de petits chefs-d'œuvre qui, quoiqu'en disent certains dédaigneux maladroits, ont porté haut la gloire de la France dans le domaine de la musique dramatique. *La fée Urgèle, les Moissonneurs, le Bûcheron, le Sorcier, Tom Jones, le Roi et le fermier, Rose et Colas, le Déserteur, Lucile, Zémir et Azor, l'Amant jaloux, l'Épreuve villageoise, Richard Cœur de Lion* et bien d'autres obtinrent d'éclatants succès et affirmèrent la valeur de nos musiciens. (...) Bientôt on vit entrer en lice Gossec, Rodolphe,

¹⁷⁹ Méneau, *Le Ménestrel*, du 14 avril 1861.

Martini, Dezède, Méréaux, puis Rigel, Champein, Désaugiers, Dalayrac, Floquet, Bruni, Deshayes, Berton et bien d'autres¹⁸⁰».

Pougin choisit ici de dresser une liste des principaux succès. Ce parti pris traduit bien la propension de cette époque à identifier le genre au répertoire malgré les évolutions stylistiques que celui-ci peut connaître. Cette description est d'autant plus parlante que les lecteurs de cette époque partagent cette culture commune¹⁸¹. Le répertoire de l'Opéra Comique mettant régulièrement à l'honneur des titres plus anciens, le public peut associer les titres avec certaines caractéristiques de style. Cela rend superflu toute information sur le style.

1.2.3.4 La question du répertoire

L'identité du genre semble étroitement corrélée à la notion de répertoire. Le répertoire étant en grande partie ce qui donne aux yeux du public, sa spécificité au théâtre. Le fait de répertorier un certain nombre de caractéristiques comme l'alternance du parlé et du chanté n'apparaît pas suffisant pour définir le genre. Les titres sont variés et le style est mouvant au long de l'histoire. L'on pourrait ainsi qualifier l'Opéra Comique de théâtre de répertoire, quand d'autres se voient attribuer la caractéristique de « théâtre de genre ».

C'est une qualification qu'on applique volontiers à certains théâtres dont le genre n'est pas nettement défini, et dont le répertoire offre une variété réelle ou relative. Les théâtres lyriques sont consacrés à l'opéra, la Comédie-Française et l'Odéon à la tragédie et à la comédie, l'Ambigu au drame, la Porte Saint-Martin et le Châtelet aux pièces à grand spectacle ; mais le Vaudeville, le Gymnase, les Variétés, le Palais-Royal, où l'on joue tout, le drame intime, la bouffonnerie, parfois même le vaudeville, sont considérés comme des théâtres de genre et reçoivent cette qualification élastique et précise¹⁸².

On peut lire en creux que malgré sa diversité et la difficulté à en cerner des contours pérennes ou à les expliciter pour les contemporains, l'Opéra Comique exploite un genre défini, ce qui n'est pas le cas de tous les théâtres parisiens. Le mot « répertoire » est parfois employé au XIX^e pour désigner les pièces mises à l'affiche durant la semaine, on

¹⁸⁰ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 562, article « Théâtre de l'Opéra-Comique ».

¹⁸¹ Arthur Pougin souligne lui-même cet aspect à l'article « Opéra » p. 550 du même opus. Alors qu'il dresse également dans cet article une liste non exhaustive du répertoire de l'Opéra Comique, il tient comme acquise la connaissance de certains titres par son lectorat : « Nous avons l'opéra proprement dit, tout en musique, celui qui se joue sur le théâtre de l'opéra, et l'opéra-comique dans lequel le dialogue se mêle à la musique et qui est spécial au théâtre de l'Opéra-Comique. [...] Dans le domaine de l'opéra-comique, nous avons tout un répertoire d'œuvres charmantes, souvent exquises, qui a été défrayé par un grand nombre d'artistes supérieurs ou fort distingués : Duni, Philidor, Monsigny, Gretry, Dézédés, Dalayrac, Martini, Devienne, Gossec, Berton, Méhul, Adolphe Adam, Albert Grisar, Félicien David, Aimé Maillart, Victor Massé...

¹⁸² Arthur Pougin, article « Théâtre de genre », *op. cit.*, p. 725.

parle de « répertoire de la semaine ». Cela concerne certains théâtres comme les théâtres lyriques qui changent leur affiche chaque jour et doivent ainsi « établir le répertoire de la semaine » c'est-à-dire fixer jour après jour d'une façon précise la composition de tous les spectacles de la semaine qui a commencé¹⁸³. Mais le terme de répertoire recouvre aussi deux autres acceptions¹⁸⁴. Il désigne parfois le répertoire d'un chanteur ou celui du théâtre ainsi que nous l'avons évoqué précédemment.

Le répertoire n'est pas seulement une liste exhaustive rendant compte de l'histoire du détail chronologique des pièces jouées dans un même théâtre. Ces pièces doivent soit avoir marqué par le succès ou leur longévité, les deux étant souvent associés, soit comporter une forme d'actualité plus ou moins lointaine, c'est le cas lorsqu'elles sont maintenues au répertoire malgré une date de création éloignée dans le temps.

Concernant les chanteurs Bouchard note que la connaissance des rôles :

Fait partie du bagage des comédiens de province qui sont engagés plus ou moins facilement suivant que leur répertoire – c'est-à-dire les rôles qu'ils savent – est plus ou moins nombreux, plus ou moins nouveau, sans compter le choix. Un directeur intelligent coordonne ces répertoires avant de signer les engagements afin d'avoir une série de pièces sues et prêtes à jouer, sauf quelques raccords pour les petits rôles, ce qui permet d'apprendre les nouveautés.¹⁸⁵

Quant à Pougin il note que :

Le répertoire d'un artiste comprend tous les rôles qu'il a joués dans les divers ouvrages à la représentation desquels il a pris part. En ce qui concerne les théâtres de province, jamais un directeur n'engage un comédien sans que celui-ci lui communique et lui laisse entre les mains la liste de ces rôles et de ces ouvrages, liste qui constitue précisément son répertoire. Ainsi muni des répertoires de tous ces artistes, le directeur n'a qu'à les consulter pour voir quels ouvrages peuvent être par lui montés rapidement, car lorsque tous les rôles principaux sont sus et ne nécessitent point de travail de mémoire, il suffit d'un petit nombre de répétitions pour mettre sur pied une pièce même très importante.¹⁸⁶

Outre qu'il dessine l'identité professionnelle d'un chanteur et la particularité d'un théâtre, le répertoire soulève, d'après ces commentaires, des enjeux à la fois patrimoniaux et économiques. La notion d'appartenance est privilégiée par les commentateurs pour décrire cette relation entre le théâtre et son répertoire qui apparaît, du coup, comme un

¹⁸³ « A la fin de chaque semaine, les comédiens assemblés font le répertoire de la semaine suivante : chacun s'engage à jouer un certain nombre de fois. Le répertoire arrêté est présenté au gentilhomme de la chambre, au ministre, etc. par les semainiers. Bien entendu que le répertoire, déposé ainsi entre les mains de l'autorité, est irrévocable, aussi aucune de ses indispositions n'est-elle suivie. Les accidents, les petites intrigues, les vanités, y mettent bon ordre ». François-Antoine Harel, article « Répertoire », *op. cit.*, p. 362.

¹⁸⁴ Il faudrait pour être tout à fait complet ajouter une quatrième acception certes moins usitée. Le répertoire désigne également encore la liste que les directeurs de province sont tenus de soumettre à l'autorité administrative. Ce répertoire doit indiquer une quinzaine de jours ou un mois à l'avance, ce que le théâtre a l'intention de jouer. Mais cette clause administrative est assez mal observée ce qui explique que peu de dictionnaires à l'exception d'Alfred Bouchard évoquent cet emploi du terme répertoire.

¹⁸⁵ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 226.

¹⁸⁶ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 646.

bien, certes immatériel mais faisant partie du patrimoine du théâtre au même titre que la salle ou la troupe et ses vedettes. Il est en quelque sorte un fonds de commerce ainsi que le décrit Jacques le Souffleur :

Le répertoire d'un théâtre c'est l'actif spirituel de l'administration, c'est l'encaissement progressif et quotidien de l'impôt payé par les auteurs en renom. Rester au répertoire théâtral, c'est comme dans les camps, être mis à l'ordre du jour de l'armée après une bataille. Un répertoire est un champ qui produit longtemps sans avoir besoin de nouvelles semences. C'est pour l'auteur une infiltration du pactole qui court la plaine en mille ruisseaux et revient à son lit chargé de poudre d'or. Le répertoire de M. Scribe¹⁸⁷ est une mine qui ne s'épuisera pas avant dix ans ; il est d'un produit qui surpasse de deux tiers la fortune du président des États-Unis.

En France, il n'y a pas un vaudevilliste, même tombé, qui ne gagne autant qu'un conseiller de cour royale ; un demi-succès à l'Opéra Comique vaut en valeur monétaire les épauettes d'un maréchal de camp [...].¹⁸⁸

Ce patrimoine immatériel trouve justement une forme concrète dans le livret de mise en scène. Au même titre que le chanteur paré de son expérience constitue une source de gains, le répertoire d'un théâtre comme l'Opéra Comique peut constituer un fonds de commerce, la réunion des deux étant un gage de prospérité économique comme le souligne Alfred Bouchard « Les trois quarts du succès d'un directeur de province sont dans la composition de son répertoire qui doit avoir pour règles : la valeur et les aptitudes de ses pensionnaires, les ressources matérielles de son magasin et le goût de son public¹⁸⁹ ».

Au même titre que la partition ou les maquettes de décors, le livret de mise en scène fait partie du « bien commun » immatériel du théâtre qu'est la mise en scène. Il est bien plus qu'un simple bout de papier, et représente une forme de propriété intellectuelle attachée au travail en particulier d'un théâtre, la mise en scène originale était attachée à un seul théâtre. Le travail artistique devient, par ce biais, un bien marchand et objet de convoitise. Si le monopole ne pose pas la question de la marchandisation de ce répertoire à Paris, en province, en revanche c'est différent. Si ce que nous pourrions appeler un « patrimoine individuel » circule au travers des interprètes et de leurs mouvements d'un théâtre à l'autre, c'est une forme de patrimoine collectif, propre à un théâtre qui est partagée moyennant rétribution par la diffusion et la commercialisation des mises en scène. L'on voit ainsi en quoi le genre même de l'opéra-comique, attaché à un répertoire particulier relie des projections économiques au projet artistique entrepris.

¹⁸⁷ N'oublions pas le rôle important du librettiste dans la physionomie du répertoire. Bien qu'exerçant aussi ses talents à l'Opéra, Eugène Scribe demeure une figure charismatique de l'Opéra Comique et ses liens avec Louis Palianti auquel il apportera son soutien sont avérés. A propos d'Eugène Scribe voir le travail de Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.

¹⁸⁸ Jacques le Souffleur, *op. cit.*, p. 59 article « Répertoire ».

¹⁸⁹ Alfred Bouchard *op. cit.*, p. 226.

La rédaction des livrets, si elle est une démarche d'ouverture et de partage, demeure fortement marquée par le sceau de l'économie (bien que, nous le verrons, les profits restent modestes). Il ne faut donc pas la confondre avec un pur souci de pédagogie, elle est aussi une monétisation du succès et de la réputation parisienne de l'Opéra Comique en tant que troupe, et en tant que théâtre de répertoire.

C'est dans ce cadre marqué par un répertoire spécifique, une histoire et un mode de fonctionnement particuliers qu'évoluent les employés du théâtre de l'Opéra Comique. Parmi ces métiers, Le régisseur occupe au sein du théâtre de l'Opéra Comique une place de tout premier plan que nous avons entrepris de détailler.

1.3 Le métier de régisseur : quelles tâches pour cette fonction ?

C'est en listant les tâches dévolues aux régisseurs que peuvent s'évaluer au mieux les contours de la fonction¹ : impossible de donner une vision fixe, figée du métier, tant la réalité révèle des disparités géographiques², hiérarchiques et artistiques, entre autres critères. En revanche il est tout à fait possible de cerner l'ensemble des attributions qui constituent le cœur de « la régie », tout en gardant à l'esprit qu'il s'agit d'une catégorie ouverte, évoluant sous l'impulsion des régisseurs et des mutations artistiques³. Les

¹ Notons que la définition du métier de régisseur par les contemporains de Paliante se résume le plus souvent à une énumération de tâches disparates dont le nombre et le détail varient selon les auteurs. Pour Arthur Pougin (*op.cit.*, p. 642) le régisseur « compose le répertoire ; il applique les amendes ; il signe les billets de service, constate les indispositions, reçoit les injures des uns, les petits présents des autres ». Même constat dans *Le Monde dramatique*, « partout le régisseur est chargé de la police de la scène, [...], du maintien des bonnes mœurs ; partout on lui confie le soin d'annoncer aux artistes le programme du lendemain, annonces des amendes encourues de la veille. Ce dernier est chargé de rédiger les affiches du jour, de surveiller la ponctualité des comédiens aux répétitions ». *Le Monde dramatique*, 15 août 1839, « Variétés : Esquisses Dramatiques », p. 3, l. de V. Quant à Alfred Bouchard (*op.cit.*, p. 224) il note : « C'est lui qui fait le tableau, surveille les répétitions, constate les retards et les absences : vérifie la mise en scène [...], il a autorité absolue sur tout le personnel. C'est le régisseur général qui organise et surveille tout le travail intérieur, qui, avec les auteurs établit la distribution des pièces nouvelles, arrête le répertoire et, lorsque survient une indisposition, un empêchement, un accident quelconque, modifie le spectacle annoncé. C'est lui qui reçoit toutes les réclamations relatives au service, qui s'occupe de la préparation des débuts et des auditions, surveille la marche de toutes choses. Se dégage de ce faisceau d'activités disparates l'idée que le régisseur est indispensable au bon fonctionnement de la troupe. La polyvalence est la première qualité du régisseur ».

² La plupart des commentateurs prennent soin, lorsqu'ils se risquent à une définition du métier de régisseur, de préciser que celui-ci dépend du lieu où il est exercé. Cependant à l'époque, une unité est clairement perçue dans la pratique de la régie et il est admis au cours du XIX^e siècle que l'emploi du régisseur diffère peu en province et à Paris.

³ Les mutations artistiques influent sur les tâches à réaliser mais aussi sur le vocabulaire. Ainsi, le travail de mise en scène est à cette époque parfois réalisé par un régisseur, sans que le nom précis de « metteur en scène » permette de faire une différence entre la composante artistique de la régie et un travail spécifique confié à une seule personne qui n'officie qu'à ce sujet.

attributions dévolues à la régie se répartissent en trois grandes catégories⁴ : une composante administrative, la gestion de la vie du théâtre, une composante artistique liée au travail de mise en scène et enfin une composante technique comprenant la gestion et la coordination du travail.

Pour étudier ces différentes tâches confiées à la polyvalence des régisseurs, nous sommes principalement appuyée sur le dépouillement des cahiers de régie de l'Opéra Comique⁵, confrontés à d'autres sources de l'époque (évocation de la figure du régisseur dans la presse ou publications, dont les dictionnaires, et autres compilations dédiées à la vie des coulisses théâtrales). Quelques mots pour présenter cet objet qu'est le cahier de régie, nous semblent ici nécessaires. Ces recueils, conservés à la Bibliothèque nationale de France constituent une source incontournable pour connaître la vie interne à la troupe. Nommés, tantôt, livres de bord, journaux de régie, ou journaux de bord⁶, ils constituent le plus précieux et précis témoignage de la vie du théâtre jour après jour, et dans le détail. Ces ensembles très fournis comprennent jusqu'à 500 feuillets (pour une moyenne de 350 pages) et consignent le travail de la troupe pour la durée d'une saison c'est -à-dire du 1^{er} mai d'une année au 30 avril de l'année suivante. Ces écrits adoptent, d'une année sur l'autre, une présentation rigoureusement identique⁷. On y trouve la date correspondant à l'activité décrite (le jour de la semaine est lui aussi précisé), les titres des ouvrages répétés (en haut) ou joués (en bas de page), la partie concernant la représentation est parfois séparée du reste par une ligne horizontale). Viennent s'ajouter d'autres informations telles que l'heure et le lieu de répétition, les personnes présentes (en 3 colonnes séparant hommes femmes et éventuels auteurs, ou compositeurs ainsi que les chefs de chant). La présentation des informations est parfois dense car trois ou quatre répétitions peuvent avoir lieu dans la même journée. Quant aux représentations elles

⁴ La division du travail en des catégories distinctes et disparates correspond parfois aux différents postes de régie, ainsi Arthur Pougin, (*op.cit.*, 642) différencie le régisseur général dont l'autorité s'exerce « en tout temps, sur tout et sur tous » et qui a sous ses ordres tous les chefs des divers services du théâtre et un régisseur dont la fonction est réduite au plateau, mais qui est seul maître dans ce domaine.

⁵ Les registres consultés (seuls registres accessibles en raison de la disparition d'une partie des archives) couvrent une période entre 1848 et 1875 (à l'exception des quelques années manquantes 51-52 puis de 69 à 72).

⁶ Ils sont à distinguer du bulletin de service rédigé chaque jour et affiché au sein du théâtre

⁷ Cette uniformité, outre qu'elle rend la lecture plus aisée, doit s'expliquer par le fait que l'ensemble de ces livrets dépouillés sont de la main de Victor Avocat qui se nomme au début de chacun de ses livres (il nomme le directeur puis son nom). Un seul des registres voit apparaître la mention « Victor Avocat régisseur de l'administration », plutôt que la mention récurrente de Victor Avocat pour l'année 63-64. Ce dernier était sans doute attaché principalement à des tâches administratives car la rédaction du journal est un exercice qui demande de la précision en même temps qu'une connaissance absolue de la vie du théâtre dans ses moindres détails, et jusqu'à la plus petite anecdote.

comportent, conformément à l'usage en vigueur à l'Opéra Comique, plusieurs titres en une même soirée. Le type de répétition est précisé : parmi les plus récurrentes on remarque les inscriptions « Généralement » (soit probablement une répétition à vocation large sans d'autres précisions) ou encore « Lecture », « Mise en scène des chœurs », « Musique et poème pour collationner les rôles », « Leçon pour etc. ». Des précisions sont ajoutées en fonction des groupes concernés : chœurs, comparses, danses, etc. Elles éclairent aussi sur la partie de l'ouvrage qui doit être étudiée⁸ ainsi que sur le lieu prévu pour la répétition (le théâtre c'est-à-dire le plateau, le petit théâtre, salle de répétition au dernier étage qui porte encore aujourd'hui ce même nom et cette même fonction, ou d'autres lieux comme le foyer). L'horaire de la répétition est bien entendu lui aussi mentionné, ainsi que les conditions matérielles : présence ou non du décor, des lumières⁹ ainsi que des accessoires. Ces informations sont la reproduction, à des fins d'archivage, du billet de service¹⁰ produit et diffusé quotidiennement au sein du théâtre pour présenter la veille les activités prévues le lendemain. À cette première strate d'informations prévisionnelles, vient se superposer une seconde couche d'informations¹¹. Si toutes ces informations propres au billet de service sont indiquées sur le même modèle, il n'en est pas de même pour les très nombreuses annotations ajoutées dont la graphie est souvent de taille légèrement réduite par rapport au reste. Ces ajouts sont par ailleurs intercalés entre les informations existantes et notés semble-t-il, a posteriori, parfois dans l'urgence, de manière moins soignée (parfois penchée de travers par rapport à la page). Ces ajouts concernent des éléments soit anecdotiques soit importants mais collectés après la rédaction. C'est ce que semblent attester les nombreux commentaires rédigés qui relatent les incidents survenus au cours du spectacle, ou qui commentent la qualité plus ou moins heureuse d'une représentation. Bien que pouvant paraître secondaires ce sont précisément ces ajouts qui apportent les informations les plus précieuses quant à la vie du théâtre, au rôle des régisseurs, et à la place de Paliotti au sein de la troupe. Au regard des livres de

⁸ Entre autres exemples, en 1849 - Jeudi 7 juin *Merilhor* à 11h30 écrit 11 heures ½ « d'abord le poème ensuite la musique au foyer ». La Saint-Sylvestre à 11h au petit théâtre « Deux fois le 3^e acte ensuite le 2^e acte au théâtre »

⁹ Le terme employé dans les registres pour parler de l'éclairage de la scène est celui de « lumineaire ».

¹⁰ Appelé billet ou bulletin de service, cet objet conserve encore aujourd'hui cette appellation dans un certain nombre de théâtres dont l'actuel Opéra Comique qui a gardé ce vocabulaire pour désigner le planning quotidien résumant les activités prévues le lendemain.

¹¹ Cette seconde strate comprend aussi des papiers divers intercalés entre les feuilles des registres. Il s'agit de lettres adressées au régisseur pour justifier des absences ou demander des faveurs. Des télégrammes ayant la même fonction ont aussi été conservés.

régie si abondamment et précisément rédigés, la plus évidente des fonctions semble être à dominante administrative.

1.3.1 Le travail administratif

Le rôle administratif du régisseur comprend la gestion de la troupe au sens large, dans sa globalité. Il est en cela le « second » du directeur¹² qui lui confie la charge de la bonne tenue du groupe auquel il doit faire respecter le règlement du théâtre. C'est l'interlocuteur indispensable pour toute personne de l'intérieur ou de l'extérieur ayant à faire au théâtre dans les domaines artistiques, techniques et administratifs. La plus imposante partie du travail administratif dévolue au régisseur concerne la gestion des absences, et des contrats (souvent désignés par le terme d'engagements).

1.3.1.1 La gestion des absences

Dans ce domaine la lecture des registres confirme l'article 5 du *Code théâtral Rousseau* selon lequel « Le régisseur, à la police du théâtre, accorde les dispenses pour les répétitions, donne les congés¹³ ». Les absences des artistes comprennent les motifs suivants : congés relatifs au contrat (périodes de vacances), permissions (accord donné aux chanteurs de la troupe d'aller chanter ailleurs par exemple), mais aussi et le plus souvent, absences pour maladie. Les congés bien que probablement accordés en concertation avec la direction sont notés par le régisseur qui est au fait des périodes de vacances des uns et des autres : « Dimanche 16 août à partir d'aujourd'hui Mr Charlot est en congé pour un mois¹⁴ ». Mais il est aussi récipiendaire et relaie des demandes dans ce domaine, on peut ainsi lire sur un registre : « Monsieur Bazille, a demandé un congé de deux jours les 15 et 16 (juillet)¹⁵ ». À ce titre il est à même de composer les équipes pour

¹² Le duo régisseur-directeur est d'ailleurs le seul mentionné au début des registres. Les registres conservés dans les archives ayant une vraie valeur, sinon juridique, du moins reconnue comme étant fiable, on comprend comment ce tandem se partage l'autorité nécessaire à la conduite de la troupe. Notons que l'administrateur est aussi mentionné. C'est bien l'équipe administrative qui est ici présentée, le régisseur y trouve naturellement sa place. Les années de direction, première, deuxième, etc. sont notées dans les registres à chaque nouvelle page de garde. Les changements de direction sont eux aussi consignés, on peut ainsi lire le dimanche 21 décembre 1862 « Depuis hier M. Adolphe Leuven est directeur de l'Opéra Comique. M. A. de Leuven a pour administrateur Mr. Eugène Ritt. »

¹³ James Rousseau, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴ Journal de régie 1868-1869, 16 août 1868.

¹⁵ Journal de régie 1874-1875, 14 juillet 1874.

les répétitions et futures représentations¹⁶. Concernant les permissions, le régisseur prend acte des décisions administratives¹⁷ et note les autorisations. La question de permission est, cela dit, davantage abordée comme manquement aux règles. De nombreuses occurrences de remarques évoquent la liberté prise par certains chanteurs de chanter en dehors de l'Opéra Comique sans autorisation préalable¹⁸.

À propos des absences, le chapitre le plus largement documenté concerne les congés pour maladie des artistes¹⁹. Les absences, avec leurs motifs, étant systématiquement consignées²⁰ dans les livres, il est possible de se faire une idée de la place qu'elles occupent dans la gestion des équipes artistiques par les régisseurs. Aux côtés de celles pour cause de maladie inscrites souvent succinctement sur le livre lui-même sous forme d'annotation, d'autres documents attestent de cette tâche. Entre certaines pages de livres de bord sont intercalées des papiers hétérogènes quant à leur taille, leur couleur, leur qualité, et aux écritures les plus diverses. On trouve aussi la transcription manuscrite de télégrammes qui leur sont envoyés. Ce sont autant de mots adressés à la régie de la part des artistes annonçant une indisposition, les priant de bien vouloir les excuser, transmettre l'information à la direction ou tenir au courant de l'évolution d'une maladie déjà signalée. Ces témoignages sont précieux car ils permettent de palper la nature des relations qui les unissent aux chanteurs. Dans ces lettres on remarque des niveaux de langage généralement courants ou soutenus, mais l'adresse au régisseur est, elle, tour à tour obséquieuse ou teintée de franche camaraderie. Force est de constater que dans la majorité des cas, les artistes s'efforcent de conserver, dans leur intérêt, les meilleures relations possibles avec ceux qui contrôlent et sanctionnent les absences, mais sont aussi chargés d'évaluer la validité des motifs fournis par les

¹⁶ Souplesse et réactivité sont en effet les qualités attendues d'un régisseur notons aussi que, bien que nous ayons établi des catégories de tâches affectées aux régisseurs, celles-ci sont complémentaires les unes des autres. La compétence et connaissance administrative du régisseur lui permettent, à lui ou à ses proches collègues, de gérer au mieux la partie artistique (dont les éventuels remplacements et programmations aux dates où les artistes sont disponibles).

¹⁷ « Mr Chevalier avait la permission d'aller ce soir chanter à Chartres » vendredi 23 octobre 1874.

¹⁸ Cette question est épineuse l'Opéra Comique n'a que peu de jours de relâche et les chanteurs de la troupe y sont très sollicités, en ajoutant à cela les absences pour maladie et autres contraintes on comprend que l'administration ait besoin de s'assurer de la présence et de la disponibilité de ses effectifs.

¹⁹ Il s'agit là de l'immense majorité des absences demandées et justifiées mais au détour de quelques feuilles se trouvent des motifs plus improbables : Lundi 14 juillet 1856 « Mme Lemercier n'est pas venue elle était fatiguée d'avoir déménagé hier ». Dimanche 23 août 1863 « Mlle Girard a demandé à ne pas répéter demain parce que c'était la fête de sa mère ».

²⁰ Les motifs sont plus ou moins précis. Sur les registres les termes « malade, souffrant ou encore enrôlé » sont les plus fréquemment employés mais les lettres jointes aux registres détaillent par le menu les tenants et aboutissants médicaux des congés sollicités par les artistes.

intéressés. Certains messages à leur adresse trahissent d'ailleurs cette proximité par l'usage du tutoiement :

Mon cher Victor, J'ai concert demain au conservatoire à deux heures précises. Si on répète, voudrais-tu avoir l'obligeance d'arranger les choses pour que je sois libre à temps ? Je te serai infiniment obligé, tout à toi, Charlot²¹.

De la lecture de ces documents en marge des registres se dégage une information importante quant à la répartition du travail entre les régisseurs. Si Victor Avocat est apparemment le seul rédacteur (il signe tous les registres et l'écriture est très homogène), on note cependant que ces lettres et mots de justification d'absence ne sont pas adressés uniquement à celui-ci. Les excuses concernent, certes, le plus souvent, Victor²² (ou cher Mr Victor, qui est la formule la plus employée par les correspondants) mais nombre d'entre elles sont en direction d'autres régisseurs parmi lesquels Mocker, Nathan mais aussi Louis Paliani²³. Les régisseurs, quelles que soient par ailleurs leurs attributions spécifiques, mettent à profit leur collaboration pour gérer collectivement l'information liée aux absences. Les chanteurs tiennent d'ailleurs cette collaboration pour acquise et s'expriment à ce sujet lors de leurs échanges : en juillet 1874, Léon Melchissédec, baryton dans la troupe, adresse à Victor Avocat les mots suivants : « Vendredi midi et demi. Mon cher Victor, ce que je craignais est malheureusement arrivé, Paliani a dû vous dire certainement [...] que je suis au lit très enroué, etc. M. Melchissédec ».

Cette porosité en la matière est logique car c'est aussi en équipe qu'ils doivent faire passer l'information et gérer les remplacements prévus et imprévus liés aux absences. La gestion des congés maladie n'est pas seulement horizontale entre régisseurs d'un même service, elle est aussi verticale. Le premier avril 1875, un certain Mr Duchesne adresse à son régisseur les mots suivants : « Mon cher Monsieur Paliani, soyez assez bon de dire à M. Du Locle que je ne sais pas quand il me sera possible de chanter. Tout à vous... ». Il semble donc habituel que Paliani, qui n'est pas spécifiquement régisseur de

²¹Lettre de Charlot à Victor Avocat, conservée en marge du journal de régie du 9 novembre 1868.

²² Il faut aussi garder à l'esprit que la sélection des lettres conservées (elles ne le sont manifestement pas toutes) est réalisée par Victor Avocat lui-même, il est donc logique qu'il ait accès plus facilement à ses propres lettres, le reste des informations étant possiblement transmis entre régisseurs sans que les documents attenants ne le soient en même temps. Cependant les lettres manquantes sont parfois reproduites à la main directement sur le registre.

²³ Voir en annexe 7 des lettres et télégrammes adressées à Paliani et autres régisseurs au sujet des absences. Cette activité de recueillement et transmission des notifications d'absences est l'un des piliers du travail de régie car à l'extrémité de sa carrière Paliani gère encore cet aspect de la troupe comme le montre le registre du 29 décembre 1874 « Mon cher Paliani, je ne me trouve pas plus mal mais je suis encore tellement prise que je ne peux pas m'engager, je ferai dans tous les cas tout ce qui sera humain et possible pour jouer ? Je vous aviserai demain soir de l'état dans lequel je me sentirai. Bien à vous, [illisible]».

l'administration, puisse faire remonter ce type d'information directement à son supérieur hiérarchique en la personne du directeur, sans passer par un autre de ses collègues. De ces absences découlent aussi souvent des changements d'affiche prévus plus ou moins en avance, parfois à la dernière minute²⁴. La communication est dans ce domaine une condition nécessaire à la réussite, et ce d'autant plus que la bonne gestion de ces défaillances pour maladie est nécessaire à la bonne tenue du spectacle et il arrive à l'équipe de régie de connaître quelques faux pas susceptibles d'entraîner l'annulation d'une soirée :

À 4 heures moins 10 minutes, le frère de Mlle Cico est venu dire que sa sœur était indisposée. On a été tout de suite chez elle à Neuilly. Mlle Cico a dit qu'elle allait mieux et qu'il avait eu tort de venir avertir. Qu'elle chanterait ce soir. Seulement elle a demandé que l'on lui fasse une annonce si elle avait besoin. Mais à 7h une dame a apporté le certificat d'un médecin qui annonçait que Mlle Cico ne pouvait pas jouer le soir le rôle de Camille. Il était trop tard pour trouver un autre spectacle. Il était 7h2 minutes on a fait mettre des bandes pour annoncer relâche pour indisposition de Mlle Cico.²⁵

La relation entre artistes et chanteurs est parfois indirecte et conduit le régisseur à établir des contacts avec un panel de gens élargi. L'entourage des chanteurs est ainsi souvent présent lorsqu'il s'agit de transmettre et/ou de rédiger les mots d'excuse. Les bulletins de santé sont ainsi transmis à l'occasion par les parents ayant autorité (le plus souvent les pères lorsque ce sont des jeunes filles engagées dans la troupe). Les mots sont aussi écrits par des conjoints mari et femme, suppléant l'autre dans cette tâche lorsque celui-ci n'est pas en état d'écrire. Enfin le corps médical est l'autre interlocuteur de la régie et lui aussi a autorité en matière de justification des absences. Quelques jours après la lettre de Mélchisedec précédemment évoquée, la régie reçoit ceci :

Monsieur le directeur²⁶, M. Mélchisedec est réellement resté au lit et condamné au silence le plus absolu à l'occasion d'une subite aphonie extinction de voix dont il est atteint. Le rétablissement de cet artiste sera d'autant plus progressif qu'il suivra les prescriptions avec le plus d'exactitude. Dr Desjardins²⁷.

²⁴ À cet égard les témoignages sont très clairs. Le jeudi 9 juillet 1874 on peut lire « ce soir en arrivant au théâtre M. Bernard a eu une attaque de nerfs et est tombé sans connaissance, on a envoyé chercher M. Melchisedec qui s'est empressé de venir pour jouer la mort de Jupiter ».

²⁵ Registre du 22 mars 1875. Ce type de requête n'est pas exceptionnel, on en trouve d'autres traces, telle la Lettre d'Ismaël à Palianti le 30 janvier 1873 : « Mon cher Palianti, je vais beaucoup mieux mais il m'est impossible de pouvoir dire que je serai en état de chanter demain. Ce misérable rôle m'a tellement déplacé l'organe que la moindre note que je veux essayer de donner casse comme du verre. Je crains bien d'avoir besoin de quelques jours de repos pour me remettre entièrement. Je vous serai bien obligé si vous voulez bien présenter mes excuses à monsieur le directeur. À vous, Ismaël ». Palianti est le destinataire de telles missives tout au long de sa carrière, on trouve le même type de document des années auparavant. (Mardi 18 janvier 65 Lettre de Nathan à Palianti pour excuser son absence).

²⁶ La régie traiterait donc aussi le courrier adressé à la direction lorsque celui-ci est relatif aux absences ? ou cela est-il simplement la preuve d'une bonne circulation de l'information entre la direction et la régie qui cosigne scrupuleusement les documents propres à la gestion des congés.

²⁷ Journal de régie, 24 juillet 1874 voir la reproduction du document en annexe 8.

La régie s'appuie massivement sur le corps médical. Les absences pour raisons de santé, se doivent d'être certifiées par un médecin. De nombreux certificats sont ainsi ajoutés aux registres en guise de trace justifiant les absences pour maladie consignées sur le livre de bord. Ces documents ont valeur d'arrêt de travail et indiquent le plus précisément possible la nature des maux dont souffre le patient ainsi que la date à laquelle il/elle pourra selon l'expression employée « reprendre son service ». Le 2 juillet 1874 un médecin à la signature illisible envoie ceci à la régie :

Mlle Griola est affectée d'une irritation de l'arrière-bouche et du larynx, déterminée par un vomitif inapproprié et pris dans des proportions exagérées. Cette irritation aura sa fin certainement dans 48h heures et Mlle Griola pourra reprendre son service samedi 4 en fin de journée.

Cette collaboration est d'autant plus fluide que l'Opéra Comique semble doté d'un véritable service médical. Bien que celui-ci n'apparaisse pas dans la liste du personnel du théâtre certains médecins semblent avoir un partenariat avec le théâtre auquel ils sont en quelque sorte affiliés. Distincts des médecins de salle présents pendant le spectacle, ils assurent le suivi lorsque cela est nécessaire c'est-à-dire pour justifier d'éventuelles absences, leur assentiment faisant foi. Cette hypothèse est motivée par l'utilisation occasionnelle pour certains, de certificats médicaux sur un papier à en-tête de l'Opéra Comique (c'est le cas du certificat d'absence de Mlle Griola cité plus haut)²⁸. Les chanteurs peuvent d'ailleurs solliciter la régie pour accéder à des soins :

Monsieur, je suis désolé de vous apprendre que je suis pris d'un enrouement violent qui me met dans l'impossibilité de jouer ce soir. Je vous prie de vouloir bien m'envoyer le médecin le plus tôt possible. Recevez mes salutations ainsi que mes regrets²⁹.

Les relations étroites³⁰ entre la régie et les médecins désignés facilitent donc la gestion d'absences³¹. Les docteurs aident le travail des régisseurs en matière de contrôles

²⁸ Certains certificats utilisent même un papier à en-tête Théâtre-National de l'Opéra Comique Régie de la scène avec la mention explicite « Médecin au Théâtre de l'Opéra Comique ».

²⁹ Billet adressé à la régie et daté du 2 juillet 1874. (signature illisible). L'envoi du médecin fait partie des prérogatives du régisseur « 1^{er} août 1874 Monsieur Ponchard, Aujourd'hui il m'est impossible d'assister à la représentation du *Pardon* je suis indisposée par un rhume qui me tient au lit. Demain j'espère pouvoir répéter. Si vous avez l'occasion de voir le médecin je vous serai bien obligée de me l'envoyer ». Certains chanteurs se contentent toutefois d'annoncer leur état sans solliciter cette aide prenant la dispense pour acquise : « Mlle Esther Chevalier étant un peu enrouée et devant jouer ce soir prie de ne pas l'attendre pour l'ensemble de la musique du *Pardon* ». 22 juillet 1874. Ou encore ce billet d'absence adressé à Ponchard, lettre de Neveu, 22 mars 1875, « Mon cher Victor, Je me sens un peu fatigué, étant donné que je joue deux pièces demain soir, ne soyez pas surpris si je ne viens pas à la répétition, si toutefois il y en a une. Veuillez croire à mes meilleurs sentiments. Neveu ».

³⁰ On trouve aussi au détour d'un livre de régie une lettre non signée d'un médecin sollicitant de la part du régisseur deux places pour assister au spectacle. Ce type de requête atteste du travail collégial entre la régie d'une part et les médecins d'autre part.

³¹ En termes contemporains on attribuerait aux régisseurs la gestion des arrêts de travail, motivés, date à l'appui, par le médecin du travail dont l'on trouve maints exemples conservés par les régisseurs qui consistent précautionneusement ce genre de justificatifs. Le 20 juillet 1874, le médecin signe un tel billet

ce qui est l'une des prérogatives de la régie. L'expertise des médecins permet de déjouer les indispositions imaginaires qui, d'après les commentaires apposés par les régisseurs sur les registres sont loin d'être rares. Le mercredi 8 juin 1855 le régisseur Victor écrit :

Mr Faure a refusé de jouer dans *Haydée* en disant qu'il avait déjà joué trois fois dans la semaine et que d'ailleurs il était indisposé. Mr Le docteur Desjardins après avoir visité Mr Faure sans connaître son état a déclaré pour le certificat que cet artiste n'était point dans l'impossibilité de faire son service et qu'il pouvait chanter le soir.

L'arbitrage pour établir la validité de l'absence est donc ici déterminé par l'avis du médecin. Ce contrôle par personne qualifiée et habilitée est une délégation du régisseur et concerne l'ensemble des artistes, elle n'est pas réservée aux solistes : le dimanche 22 août 1858 la régie note : « Dimanche 22 août 58. Une dame choriste Laurence n'a pas fait son service, elle a dit qu'elle pensait être malade, on a envoyé chercher le médecin qui a constaté qu'elle était en état d'ivresse³² ». Ce suivi des absences va au-delà du registre médical³³ et les autres motifs n'en sont pas moins étudiés de près. L'heure à laquelle a été remis le billet d'excuse est très souvent notée directement sur la lettre ou en guise de commentaire sur le registre. Et cette sorte de « conduite » est appliquée à l'ensemble du personnel³⁴. Enfin, ce contrôle est établi dans la durée par le biais d'échanges entre le régisseur et le salarié concerné sous forme d'aller-retour épistolaire qui permet de reconstituer l'évolution de la maladie ou autre motif d'absences et témoigne du lien constant entre la régie et les autres équipes du théâtre³⁵.

: « je soussigné docteur médecin de la faculté de Paris, médecin au Théâtre de l'Opéra Comique, certifie que Mr VOTEL est atteint depuis près d'un mois d'un état catarrhal des bronches et du tube digestif, compliqué d'accès de suffocation nerveuse et qu'il a besoin d'au moins quinze jour de repos absolu avant de pouvoir reprendre du service au théâtre. Paris, le 20 juillet 1874 ».

³² Extrait du registre 22 août 1858. Le fait semble être relativement habituel « Dimanche 23 août 1863, un choriste Mr Marini se disait malade, on a envoyé chercher le médecin de service qui a déclaré que Mr Marini était parfaitement en état de faire son service ».

³³ Toute absence non justifiée doit être mise en règle car il n'est pas permis de s'absenter sans autorisation « Lundi 25 avril 1852, Mlle Begart a quitté Paris sans en avoir la permission ».
« Mlle Emma Breton (en lettres imprimées de l'Opéra Comique) sera on ne peut plus désolée mais n'ayant pas de répétition et sachant qu'elle ne jouait que jeudi en a profité pour s'absenter, mais à l'avenir elle prendra ses précautions afin que cela n'arrive plus. Demain elle sera de retour pour jouer et répéter car à l'instant on va lui envoyer une dépêche pour qu'elle revienne plus tôt. Mille regrets. [??]Breton. 14 juillet 1874.

³⁴ Le 11 avril 1854 Victor note que « M. Edouard (le coiffeur des dames) n'était pas venu au théâtre pour faire son service. Le suivi est identique pour les choristes ».

³⁵ Le 26 juillet 1874 Léon Melchissédec répond justement à Palianti, vraisemblablement chargé du suivi de son état « Mon cher Palianti, merci de votre charmante petite lettre. Je vais mieux, Je parle mais ne chante pas encore ! Mercredi j'espère pouvoir jouer *les Nocés* [...] Soyez certain que je chanterai le plus tôt que je pourrai... Bonjour à Victor, recevez mes amitiés, Bien à vous, Melchissédec). Ce type d'échanges soulève aussi la question de savoir pourquoi un chanteur s'adresse à un régisseur plutôt qu'à un autre. Question d'affinité, ou de répartition du travail en fonction des périodes ? Le témoignage de Melchissédec écarte en tous cas l'hypothèse selon laquelle Palianti serait chargé de cette besogne pendant les congés de Victor Avocat.

À cette gestion sur papier des absences, il faut ajouter le pointage quotidien des présences qui, lui, ne peut être anticipé. Le régisseur, ou autre personne à qui il pourra déléguer cette tâche, est chargé de noter si les artistes sont présents aux répétitions auxquelles ils ont été préalablement convoqués. Pour les artistes des chœurs, un document retrouvé avec les registres montre l'existence de feuilles d'émargement³⁶. Les justificatifs ainsi que leur lieu de conservation doivent être notés³⁷. Pour les solistes, bien que d'éventuelles listes de présences ne soient pas jointes aux journaux de service, quelques pistes évoquent un décompte précis des présences. Il arrive que certaines pages montrent des noms barrés et l'on peut formuler l'hypothèse selon laquelle il s'agit d'absents, la présence étant bien sûr considérée comme la règle, et l'absence comme l'exception³⁸. Nous nous en tiendrons au stade de l'hypothèse. La consignation très précise des autorisations permet ce contrôle de la part des régisseurs. Cette vérification se fait au regard du règlement intérieur mais fait aussi appel au jugement du régisseur qui peut arbitrer la validité ou non des motifs invoqués. La lettre d'un des membres de la troupe, M. Gailhard, reproduite sur une page de journal de bord illustre cette autorité du régisseur en matière d'évaluation :

Dimanche 2 février 68. Gailhard a écrit qu'il ne pouvait pas venir parce qu'il chantait au Conservatoire. On a écrit à Mr Gailhard qu'il pouvait venir répéter puisqu'il ne devait chanter un solo dans le concert qu'a 2H2MN ½ (*sic*) que Mlle Derasse était à la répétition malgré le concert où elle chantait aussi, Mr Gailhard a répondu qu'il ne viendrait pas et qu'il trouvait fort singulier que Mr Paliani lui écrive.

La légitimité de cet arbitrage³⁹ et l'autorité du régisseur en matière de contrôle des diverses absences puisent leur source dans une autre attribution des régisseurs : la distribution et l'application des éventuelles sanctions imposées aux contrevenants aux

³⁶ La notation des présences est donc plus précise que ce que pourraient laisser à penser certains commentaires ajoutés au livre de bord. Mardi 10 septembre 1850 « *Le Songe* : Cette répétition n'a pas eu lieu, plusieurs des choristes ne sont pas venus », ou encore mercredi 2 octobre, on note « les choristes étaient tous à cette représentation ».

³⁷ On peut lire par exemple « M, [illisible] a envoyé un certificat que M. Du Locle a gardé dans son bureau », 19 juillet 1874.

³⁸ Voir en annexe 9 un exemple de ces noms barrés.

³⁹ La question de l'arbitrage est loin d'être secondaire et l'on attend le plus grand discernement de la part des régisseurs. « On comprend que l'exactitude et la correction dans le service de tous sont des conditions indispensables de la bonne marche d'un théâtre. Les amendes n'ont d'autre but que d'obtenir l'une et l'autre. Mais les directeurs et les chefs de service savent faire la part de chacun : infliger des amendes sévères aux serviteurs négligents, et fermer les yeux sur les fautes accidentelles et involontaires de ceux dont ils connaissent la conscience et le dévouement. » Arthur Pougin, *op.cit.*, p. 35, article « Amende ».

règles de fonctionnement du théâtre⁴⁰. Les fameuses amendes⁴¹ concernent bien sûr les autres manquements dont nous parlerons ultérieurement (retard, etc.) mais les retenues sur salaire sont à fortiori en jeu lorsqu'il s'agit d'absences. Ces sanctions sont financières ainsi que le décrit Victor Pougin :

C'est le châtement infligé sous forme de peine pécuniaire, à tout artiste ou employé qui manque à son service d'une façon quelconque. L'amende est naturellement proportionnée à l'importance de la faute. Encourt une amende celui qui arrive en retard à une répétition ou à un spectacle, qui manque une répétition, qui fait du bruit en scène ou à l'orchestre, qui vient au théâtre en état d'ivresse, qui provoque du bruit ou du scandale, qui n'est pas costumé comme il doit l'être, qui manque de respect à un régisseur, qui fait manquer la manœuvre d'un décor, etc. etc.⁴².

Remarquons ici que l'autorité du régisseur s'étend au-delà de l'équipe artistique et concerne tout le théâtre, l'on comprend alors que ce dernier soit perçu comme l'homme de main du directeur⁴³. Arthur Pougin insiste d'ailleurs sur le fait que la remise en cause de cette autorité constitue une infraction⁴⁴, et il n'est pas le seul car les articles consacrés aux amendes dans la publication de l'époque reprennent ce motif. Dumersan utilise des emprunts au vocabulaire juridique :

Le code pénal des coulisses admet l'amende pour châtement : en province, le despotisme directorial fait souvent jeter en prison une princesse rebelle un roi de mauvaise humeur ; à Paris c'est par la retenue des appointements que l'artiste expie son manque de zèle, ou son absence sans congé. Les directeurs, régisseurs, remplissent les fonctions du ministère public⁴⁵.

Quant à Harel, il prête au régisseur une quasi-fonction policière :

Mademoiselle, la répétition a commencé sans vous... Monsieur, vous avez manqué votre entrée... Madame, on a entendu ce matin une pièce nouvelle et vous n'y étiez pas. Amende, amende, et trois fois amende ! Le comédien est amendé, mais ne s'amende pas pour cela⁴⁶.

⁴⁰ Notons que les régisseurs n'ont pas tout pouvoir, les directeurs possèdent eux aussi un droit de regard et peuvent mettre à l'amende un contrevenant sans requérir l'aval du régisseur. De plus, certains cas dépassent les compétences de la régie. « [...] Quant à l'artiste chargé d'un rôle important, qui, sans raison valable, fait manquer un spectacle et met le théâtre dans l'obligation de faire relâche ; sa conduite soulève une question de dommages-intérêts qui ne peut être tranchée que par les tribunaux ». Arthur Pougin, *op.cit.*, p. 35.

⁴¹ Cette pratique de l'amende a perduré jusqu'à la moitié du XX^e siècle dans certains théâtres mais est peu à peu tombée en désuétude. Elle n'est à notre connaissance plus de mise en tant que telle dans les théâtres parisiens qui l'ont employée tout au long du XIX^e siècle. Ce moyen de contrôle est en effet typique du travail en troupes qui lie les chanteurs au règlement du théâtre sur de plus longues durées déterminées par leurs contrats.

⁴² Arthur Pougin, *op.cit.*, p. 35.

⁴³ Le directeur peut bien sûr lui aussi distribuer les amendes : « Le 30 août 1862 Victor Avocat note à propos d'un soliste à qui l'on reproche d'avoir gardé ses moustaches pour jouer en scène « M. Perrin l'a fait mettre à l'amende ».

⁴⁴ Ces manquements constituent un événement propre à être consigné sur le journal de bord. Samedi 23 janvier 1864 « Mlle Varonne qui parlait très haut pendant le 1^{er} acte lorsqu'on lui a dit de se taire a répondu à M. Mocker et à Mr Block d'une façon fort inconvenante et quand on lui a fait savoir elle a répondu qu'elle préférerait renier son engagement ».

⁴⁵ Dumersan, *op.cit.*, p. 6 article « Amende ».

⁴⁶ Antoine Harel, *op.cit.* p. 19, article « Amende ».

Cette approche permet de comprendre pourquoi les registres sont si précis quant à la consignation des motifs et sanctions. Ce qui à première lecture pourrait être classé du côté de l'anecdote (on pense au récit par le menu des excuses les plus saugrenues et autres péripéties) constitue en fait le socle « sociétal » du théâtre. Ces éléments ont certes à notre échelle une valeur patrimoniale de témoignages mais replacés dans leur contexte d'écriture ils ont une valeur sinon juridique, du moins contractuelle et leur bonne tenue est la condition d'un fonctionnement juste et harmonieux de la troupe dans le respect des engagements des uns et des autres. La bonne marche administrative assurée par le régisseur se teinte ici d'une composante sinon politique du moins diplomatique, motif que l'on retrouve fréquemment dans les textes écrits à l'époque pour décrire la figure du régisseur. C'est dire si la composante juridique du métier n'est pas limitée à une consignation besogneuse des faits, elle met en jeu une importante connaissance des règles de la vie théâtrale et une habileté relationnelle indispensable à la fonction⁴⁷. Notons aussi que les amendes ne sont pas systématiquement consignées sur les registres bien que les manquements soient à priori tous notés. C'est du moins ce que laisse entendre leur profusion. Certains faits dont l'on sait qu'ils sont passibles d'amendes sont relevés sans que la sanction choisie soit répertoriée. Cela peut s'expliquer par le fait qu'elle est probablement évaluée parfois aussi par le directeur et qu'elle constitue un moyen de négocier avec les chanteurs. En théorie, à chaque manquement correspond une retenue fixée par avance comme le montre le rappel au règlement conservé au côté des registres et distribué aux chanteurs lorsque cela est nécessaire. Dans la pratique, il est tout à fait possible que telle pénalité fasse à l'occasion l'objet de négociation, pour ne pas dire de chantage. Sur la page du jeudi 20 décembre 1849 on peut lire un commentaire qui le laisse à penser : « Mme Uglade ayant été mise à l'amende pour le [motif ?] qu'elle avait fait sans permission, a refusé de s'habiller pour jouer avant la restitution de la somme qui lui avait été retenue le matin à la caisse ». L'ultime composante administrative du métier de régisseur concerne toujours la surveillance de la bonne marche du théâtre, en appliquant les règles. Elle implique le suivi et la gestion des contrats liant les salariés et

⁴⁷ Le rapport avec les tutelles entre dans ce cadre juridique mais il est à priori hors du cadre de l'exercice du régisseur. Il est en conséquence très peu documenté. On en trouve cependant une rare occurrence lundi 8 octobre 1860 : « Mr Dutrertre a été aujourd'hui au ministre d'état et à la préfecture de police pour obtenir la permission de mettre sur l'affiche de demain le spectacle de [illisible] demande d'autorisation auprès des autorités compétentes ».

l'administration théâtrale dont le régisseur est l'un des représentants⁴⁸. La gestion des engagements est aussi l'apanage du régisseur car elle est souvent liée aux congés⁴⁹. Bien que non versée par le régisseur, la paie est fonction de l'administration de la saison par celui-ci. Le 1^{er} juillet 1874, un chanteur de la troupe, dont la signature reste illisible en témoigne dans un billet adressé à la régie :

Monsieur, en raison de la maladie que j'ai faite cet hiver, mes appointements m'ayant été comptés intégralement je vous prie de disposer de mon mois de congé comme vous l'entendez ; veuillez agréer mon sincère dévouement X.

Les « rappels » aux engagements sont ainsi scrupuleusement consignés, et ce, pour les motifs les plus divers⁵⁰. Les ruptures de contrat font partie de cette vigie. Il peut s'agir de chanteurs quittant la troupe⁵¹, ou dont le contrat arrive à échéance⁵². L'on pourrait s'étonner que cette gestion administrative soit remise entre les mains non d'un simple script gestionnaire extérieur au travail de la scène, mais à un régisseur exerçant par ailleurs de multiples fonctions. Ce serait bien vite oublier que le régisseur entretient une proximité avec la troupe dont, dans la majeure partie des cas, et dans celui de Louis

⁴⁸ Le régisseur n'est ni le premier ni l'unique gestionnaire mais il est le plus exposé car il gère les relations avec les salariés. Les livres de comptes eux aussi conservés dans les mêmes cartons ne sont apparemment pas rédigés par les régisseurs et constituent un témoignage encore plus précis de la gestion financière du théâtre, l'une des parties importantes des composantes administratives. Les régisseurs se tiennent toutefois, semble-t-il, informés des quelques précisions relatives au versement des paies « Dimanche 19 février les tambours sont payés » ce n'est guère étonnant car ils sont les premiers à recevoir les réclamations des artistes dans ce domaine.

⁴⁹ C'est encore une opportunité pour le régisseur de jouer son rôle de médiateur de l'information. De là naît une certaine complexité car l'autorité du régisseur ne se départit pas par moment d'une apparente neutralité, du moins concernant la trace écrite consacrée à chaque incident. Cette gestion peut parfois paraître (sûrement à tort par le truchement de la lecture a posteriori) très formelle. En voici un exemple consigné sur le journal le jeudi 8 octobre 1863 : « Mr Julien est arrivé à midi $\frac{3}{4}$ pour dire qu'il ne voulait pas prendre de leçon sans avoir son engagement signé ... ce que le directeur a refusé de faire... ».

⁵⁰ Entre autres motifs invoqués citons, jeudi 22 octobre 1863 : « Mlle Molin ayant refusé de jouer le rôle de Gertrude on lui a fait envoyer du papier timbré pour la forcer à remplir les clauses de son engagement ». Mardi 28 mars 1865 : « Mr Capoul était affiché sans permission pour chanter dans des concerts, Mr de Leuven a fait écrire à Mr Capoul de se conformer aux articles de son engagement ». Jeudi 6 avril 1865 : « Mr Capoul ayant sans permission quitté Paris pour aller chanter à Rouen, était par un article de son engagement passible d'une amende d'un mois de ses appointements comme il avait joué dans Le Capitaine Henriot. L'administration lui avait fait rendre une somme de 500 francs sur son amende. Ce matin Mr Capoul qui était annoncé pour jouer demain dans Henriot a dit qu'il refusait de jouer s'il n'était payé de son mois complet ».

⁵¹ Mardi 15 juillet 1856 : « Mr Puget a été engagé à l'Opéra ».

⁵² Lettre non datée : « L'engagement de Monsieur Melchissédec finit le 15 septembre 1874 Il a droit à un mois de congés non payé. Cependant Mr Melchissédec s'en repose sur l'administration pour lui accorder seulement 15 jours absolument utiles pour sa santé. Pour les quinze jours il traitera de gré à gré avec l'administration. Il fait cette observation dans l'intérêt du théâtre et du répertoire pensant que du 1^{er} au 15 septembre cela gênerait qu'il prît son congé à cette époque. Mercredi 29 juillet 1874 à midi et demi ». Ce type de témoignage montre combien, pour le régisseur, une certaine maîtrise des enjeux contractuels et/ou juridiques est nécessaire. C'est l'occasion de noter qu'il est témoin de l'ensemble de la carrière d'un artiste, de ses prémices (c'est lui qui est aussi en charge des auditions inscrites sur les registres où il note parfois le programme qui va être chanté), jusqu'à la fin de l'engagement.

Paliani, il fait partie. Cette position lui confère le statut peu enviable de « bureau des pleurs » ou de témoins des querelles, et c'est une conséquence de l'autorité que lui confère cette gestion administrative. Des récits importants pour l'histoire de la troupe⁵³ cohabitent ainsi avec des informations plus que secondaires propres aux caprices et humeurs des uns et des autres. C'est au régisseur que sont adressées les demandes particulières. Le jeudi 3 mars 1864, Victor Avocat note ainsi « Les artistes de l'orchestre sont venus demander à ne pas répéter généralement demain parce que plusieurs d'entre eux doivent passer la nuit au bal ». Les simples demandes de dérogation côtoient les refus catégoriques qui sont souvent du domaine de l'artistique⁵⁴. C'est bien au régisseur que le chanteur Jean-Baptiste Faure s'adresse en ces termes : « Mon cher Victor, ma voix est celle d'une basse-taille chantante et non d'un baryton. Il m'est complètement impossible de chanter les rôles de Martin. Je vous serre la main. Faure⁵⁵ ». Les témoignages sont aussi indirects et prêtent au régisseur une forme d'omniscience : jeudi 20 décembre 55, il note « après la répétition Mlle Lemerieux a dit en pleurant qu'elle ne pouvait pas jouer un rôle aussi mauvais ». Il s'agit finalement de contester l'autorité du régisseur. Cette autorité dépasse, on le voit, allégrement le registre administratif⁵⁶. Les humeurs et querelles sont elles aussi répertoriées, constituant au gré de la lecture un joyeux florilège⁵⁷. Elles concernent l'ambiance globale de la troupe⁵⁸, mais aussi des réactions individuelles. Le mardi 1^{er} mars 1859, en marge de la partie dédiée aux leçons, le régisseur note : « Mlle Mariette n'a pas voulu rester pour prendre sa leçon parce que le concierge suivant sa consigne a

⁵³ Mardi 19 juin 1860, direction de Mr Beaumont : « À midi Mr Roqueplan a présenté au nouveau directeur les artistes de la scène, les chefs d'orchestre, le comité, les chefs de service et les employés ».

⁵⁴ Ces refus sont parfois indirects et c'est le contrôle administratif exercé par le régisseur qui permet d'en prendre connaissance, jeudi 7 juin 1855 : « Après le spectacle Mr Faure a laissé chez le concierge du théâtre le billet d'avertissement qui annonçait *Haydée* pour le vendredi 8 juin en disant qu'il ne jouerait pas le rôle de Malipieri ». Ce refus n'est pas argumenté.

⁵⁵ Samedi 10 mai 1856 la lettre de Mr Faure est copiée directement sur le registre.

⁵⁶ Le refus de répéter est un modèle récurrent de contestation. Il est logiquement adressé au régisseur qui assure l'organisation des dites répétitions : jeudi 1^{er} mai 1856 : « Mr Barbot n'est pas venu. En arrivant pour la répétition qui avait lieu à midi ½, il a dit qu'il ne voulait pas prendre de leçon, et que l'on devait se dispenser de le convoquer parce qu'il ne viendrait pas ».

Samedi 15 avril 1865 : « On devait répéter *Zampa* mais les artistes ont dit qu'ils n'avaient pas besoin de répétitions pour jouer cette pièce ».

⁵⁷ Ce tempérament capricieux des artistes est un poncif abondamment relayé par les satires de l'époque le journal *Le Tintamarre* illustre bien cela : « Va-t-on lever le rideau ? “Je ne jouerai pas” dit tout à coup le garçon que Thérèse trouve spirituel. Il faut alors qu'Offenbach lui prépare des grogs, que M. de Leuven lui fasse chauffer une chemise, qu'Achille Denis lui raconte des histoires, que M. Paliani lui tape dans le dos et que tout le personnel de l'Opéra Comique se jette à ses genoux cagneux pour le décider à entrer en scène ». *Le Tintamarre*, 29 août 1869, p. 6, Georges Petit.

⁵⁸ Lundi 8 juin 1863 : *Zampa* « après le 1^{er} acte on a demandé les artistes ... Il y a eu des opposants et même de la malveillance ». Lundi 28 février 1854 : *l'Etoile* « les artistes de l'orchestre et ceux de la scène étaient d'assez mauvaise humeur, ... Aussi l'on n'a dit que trois ou quatre morceaux de musique ».

refusé l'entrée du théâtre à un Monsieur qui était avec Mlle Mariette ». La futilité des motifs⁵⁹ ne dresse guère un portrait reluisant des artistes dont les caprices sont, par le prisme du récit, mis en scène et enregistrés. Tout cela pourrait paraître anecdotique mais il n'en est rien car ces micro-événements, même lorsqu'ils prêtent à sourire, influent sur le bon déroulement des répétitions et des représentations. Ils jouent un rôle dans le travail de la troupe, d'où leur présence sur les registres. C'est ainsi qu'ils tendent vers la chronique et se présentent sous la forme d'un récit relativement exhaustif des faits, dans un ordre chronologique qui détaille l'ensemble des nouvelles. L'appellation de « journal de bord » parfois employée pour désigner ces livres, prend alors tout son sens et ce sont d'ailleurs les informations liées aux relations à l'intérieur de la troupe qui sont les plus abondamment représentées⁶⁰. Le lien entre les épisodes notés et les conséquences sur le déroulé du travail au théâtre est assez facile à établir et ce, d'autant que l'écriture au jour le jour, permet parfois de suivre les conflits sous forme de quasi-feuilleton. Paliani lui-même, en sa qualité de régisseur n'échappe pas à ces frictions internes. Le vendredi 22 septembre 65, le journal de bord consigne l'information suivante : « pendant cette répétition du poème il y a eu une querelle assez vive entre Mr Montaubry et Paliani ». Cet incident implique pour la régie de modifier la distribution des rôles tenus par chacun pour la répétition. Quelques jours plus tard le journal indique à propos d'une répétition au petit théâtre consacrée à l'œuvre *Le Voyage* : « Montaubry était venu dire qu'il ne resterait pas à la répétition si Mr Paliani devait faire répéter le poème afin d'éviter une scène désagréable et peut-être une querelle, on a prié Mr Prilleux de tenir le manuscrit pour faire dire le poème⁶¹ ». Ces éléments confirment que le support à visée administrative qu'est le journal de bord abrite une seconde strate, un discours plus humanisé sorte de script vivant et mémoire de la troupe non seulement comme une institution comportant des règles à respecter mais comme la cohabitation d'individus exprimant leur personnalité. Au-delà du factuel, ces documents sont une source très riche

⁵⁹ Entre autres exemples de ce type certains se situent à la limite du caprice et du refus artistique : dimanche 8 octobre 1865, « sous prétexte que sa robe de mousseline n'était pas de son goût Mlle Monroe a fait une scène très désagréable ».

⁶⁰ Ces interactions sont consignées lorsqu'elles sont perçues comme négatives : « Lundi 23 avril 1856, Mrs Ricquier et Nathan sont venus se plaindre des bruits que l'on faisait à l'orchestre des musiciens ». Vendredi 1er août 1856, « Mr Lemaire a eu avec Corron une querelle très vive ». Cette sélection pessimiste est possiblement en lien avec les sanctions reliées à de tels comportements. Gageons que si la bonne conduite avait été récompensée, les manifestations de celles-ci auraient trouvé place dans de tels documents.

⁶¹ Le journal porte précisément les indications suivantes : Mardi 3 octobre 1865 « au petit Théâtre, *Le voyage*, le poème et ensuite la musique ».

pour témoigner de la vie du théâtre et situer plus précisément le rôle du régisseur au sein de cette structure.

Les composantes administratives du métier de régisseur comprennent donc la gestion des absences (congés, permission, maladie, etc..) et leur contrôle en lien avec les médecins affectés à ce service, ainsi que le suivi du respect des contrats (appointements et engagements) tout au long de la carrière des artistes. Ces prérogatives confèrent au régisseur une autorité qui le confronte, au-delà de la consignation des événements, aux réclamations des uns et des autres. Ce rôle alimente indirectement la mise par écrit de témoignages relatifs à l'ambiance de la troupe qui apparaît non plus seulement comme une entité à administrer, mais comme une communauté vivante de travail.

1.3.1.2 Le régisseur maître du temps et de l'espace

Le régisseur est donc un administrateur, mais il est aussi à ce titre en charge de la gestion temporelle et spatiale de toutes les activités prenant place au sein du théâtre (répétitions, leçons, auditions, représentations, etc...) Cette gestion est l'autre grand pan d'activité du régisseur-administrateur. Il a la charge de la rédaction de l'emploi du temps de la troupe et décide à ce titre, et en connaissance de cause, des lieux où peuvent, et doivent avoir lieu les diverses activités de la troupe afin que celles-ci se passent dans les meilleures conditions possibles⁶².

Cette occupation de l'espace se lit sur des mentions discrètes telles que « au petit théâtre, au théâtre, au foyer, etc., ». Ces attributions sont apparemment assez routinières et chaque lieu abrite plus spontanément un type d'activité. C'est en tout cas ce que laissent penser certains commentaires qui cherchent à justifier par exemple une répétition qui n'a pas lieu au plateau mais ailleurs, alors que le stade d'avancement du projet nécessiterait la présence en scène. Ce déplacement s'explique par des contraintes techniques : retards

⁶² Ce sont autant de lourdes responsabilités qui tendent à faire du régisseur une sorte d'aristocrate du théâtre. *Le Figaro* reprend sur un ton humoristique ce motif de hiérarchie sociale à l'occasion d'un de ses articles : « Or ces jours-ci, une discussion aigre s'était engagée entre un chanteur et un duc. Le chanteur, blessé apparemment de quelques dédains aristocratiques, soutenait qu'un ut de poitrine valait bien un blason, et pour la démonstration de sa théorie, il porta au duc le défi de chanter le « Miserere » du *Trovatore*. Là-dessus, le duc s'élança sur l'estrade où son adversaire venait de consommer un demi-four et d'une voix vibrante se mit à chanter le « *Miserere* », mais de façon à décourager Mario si celui-ci n'avait pris une revanche mardi dernier dans *Le Barbier de Séville*. Aussitôt le télégraphe a joué dans la direction du cabinet de M. Royer et du fumoir de M. Roqueplan. Royer a mis sa cravate blanche pour aller faire des propositions au duc. Roqueplan, toujours paradoxal, a dit : « Un duc ! je n'en veux pas, cela humilierait Paliani, qui n'est que baron » », *Le Figaro*, 7 novembre 1858, p.2 « les tablettes d'un bourgeois de Paris », le bourgeois de Paris.

du plateau ou réquisitions pour des réglages, le tout étant systématiquement indiqué au registre, comme pour expliquer une « anomalie » dans l'organisation. Les rares représentations hors les murs sont elles aussi consignées.

À cette gestion des lieux s'ajoute le contrôle du temps. Cette partie du travail est, semble-t-il, plutôt confiée à un régisseur au bas de la hiérarchie (c'est rarement le régisseur général qui le gère seul). Celui qui est parfois appelé « second régisseur ou régisseur des bouts de chandelle » est tout désigné pour cet office car il est présent du soir au matin⁶³, il est le premier arrivé et le dernier parti du théâtre, ce qui lui vaut parfois le sobriquet de « pendule du théâtre⁶⁴ ». Ce temps de travail dont il a la charge est d'abord le temps des répétitions. D'après l'article 5 du *Code théâtral de Rousseau* « le sous-régisseur établit les bulletins de répétition ⁶⁵ ». Rappelons à ce propos que la trace laissée sur le journal de bord est de la main du régisseur de l'administration. Cela s'explique par le fait que le sous-régisseur est chargé de produire le bulletin affiché au foyer chaque jour et comprenant le programme des activités, tandis que le régisseur de l'administration (ou tout autre régisseur nommé autrement mais chargé de cette fonction) recopie sur le journal de bord ces informations à des fins d'archivage, y ajoutant des commentaires sur le déroulement des activités prévues. Cette gestion se fait à plus ou moins long terme. La répartition du travail exige des connaissances artistiques et tient compte des demandes de la direction qui préside à la programmation⁶⁶, des artistes⁶⁷. Le prévisionnel est modulable et exige du régisseur une certaine réactivité illustrée par les annotations des livres de bord, le journal du samedi 10 avril 1875 donne un aperçu de ce suivi de l'évolution presque en temps réel : « On devait répéter demain à midi et quart mais ce soir à 11h on a fait ôter cette répétition ». L'emploi du temps, loin d'être figé fait appel à la vigilance du régisseur et à sa capacité à contenter les besoins et leur évolution en interaction avec les divers protagonistes de la troupe, tout en veillant au but final, mener à bien le projet artistique

⁶³ Bien qu'il soit difficile de quantifier précisément la présence du régisseur au théâtre, l'organisation des répétitions laisse entrevoir un emploi du temps très chargé. Plusieurs répétitions ont habituellement lieu simultanément à différents endroits du théâtre. Les répétitions bien que commençant rarement avant 11 heures ont lieu y compris le dimanche. Dans certaines lettres les chanteurs s'étonnent d'ailleurs de ce rythme et notent que le théâtre de l'Opéra Comique est le seul à répéter pendant Pâques.

⁶⁴ Dans son ouvrage *Derrière la toile*, Vizentini emploie ce terme à propos d'Étienne le second régisseur du théâtre de l'Odéon. Albert Vizentini, *op.cit.*, p. 92.

⁶⁵ Jacques Rousseau, *op. cit.*, p.70.

⁶⁶ « Lundi 21 juillet Mr Perrin, croyant voir dans le retard que Mr Grisar mettait à donner sa musique, la preuve que l'on voulait attendre pour jouer sur scène la fin de septembre, a dit qu'il fallait mettre tout de suite *Psyché* en répétition ». journal de régie du 21 juillet 1856.

⁶⁷ « Cher monsieur Victor, soyez donc assez aimable pour mettre une toute petite répétition en scène demain. Vous obligerez votre tout à fait dévoué, A Barry », 24 avril 1875.

dans les meilleures conditions possibles. Cette maîtrise du temps de répétition lui octroie tout naturellement la charge de sonner le début des répétitions⁶⁸, geste qui ancre encore plus concrètement sa mainmise sur le contrôle du temps de répétition.

Cette gestion du temps ne s'arrête pas aux répétitions et se prolonge pendant les représentations. Le régisseur en relève et en recopie très scrupuleusement le déroulé temporel. Il est en charge d'annoncer le début des représentations par le biais des trois coups frappés à l'aide du bâton qui porte le nom de « bâton de régisseur⁶⁹ ». Cela semble être encore une fois le rôle du sous-régisseur, c'est du moins ce que décrit Rousseau dans son *Code théâtral* :

Art. 4. Le sous-régisseur assiste aux leçons de musique des choristes, surveille le matériel, veille à l'ordre le soir, pendant les représentations, fait entendre la cloche qui, quatre fois avant le lever de rideau, prévient les artistes que l'heure approche, et frappe les trois coups servant de signal à l'orchestre⁷⁰.

Le régisseur a aussi la charge d'appeler en scène les artistes concernés⁷¹, et tout manquement a des conséquences plus que fâcheuses sur le spectacle. Mardi 22 septembre 1857 « au 2^e acte de *Joconde* on n'avait pas sonné les chœurs, ce qui a été cause que tout le monde a manqué l'entrée du 1^{er} chœur ».

Cela demande une parfaite connaissance et du spectacle en question (qui change très fréquemment à l'Opéra Comique) et des différents artistes de la troupe :

Aux chefs-lieux d'arrondissement, où les classiques trois coups n'ont pas été remplacés par l'innovation de la sonnette, c'est encore à lui qu'appartient le droit exclusif de frapper ce signal toujours si impatiemment attendu, et d'appeler en scène les personnages de l'entrée. Telle est la partie la plus laborieuse, mais la moins difficile de cet emploi⁷².

⁶⁸ Nous n'avons pas trouvé trace d'éléments concernant le contrôle de l'heure de fin de répétition. (À l'heure actuelle, c'est une des prérogatives du régisseur au même titre que le signalement du début de la répétition). Notons cependant sur un nombre important de journaux de bord en haut à gauche de la page, des signes qui peuvent faire penser à un décompte temporel. S'agit-il de consigner les heures effectuées par les uns et les autres ? difficile à dire même s'il est très probable qu'un tel décompte ait lieu. Voir en annexe 10 la reproduction d'un exemple de ces signes.

⁶⁹ Arthur Pougin, *op.cit.* p. 95 article « Bâton de régisseur » : « c'est un gros et lourd bâton de bois blanc arrondi avec soin, avec lequel le régisseur chargé du service de la scène, après avoir fait place au théâtre, frappe, lui-même, placé derrière le rideau, les trois coups sacramentaux qui annoncent au public que la pièce va commencer et qui donnent à l'orchestre le signal de l'ouverture, ou du morceau, qui précède le lever du rideau ».

⁷⁰ James Rousseau, *op.cit.*, p. 70.

⁷¹ En termes actuels de régie on dit « faire les appels », sous-entendu aux solistes devant prochainement entrer en scène. François Harel (*op.cit.*, p. 74) documente cet emploi de la cloche : « Elle appelait les moines à matines. Par un bizarre effet de sa destinée, elle appelle les comédiens à leurs travaux profanes. Une demi-heure avant le spectacle, trois sons prolongés de cet instrument à timbre éclatant, avertissent chacun d'être à son poste. Comme on a dit que la cloche était la voix du pasteur, on peut dire qu'elle est la voix du régisseur : elle ne parle pas en vain ; l'amende répond des infractions à ses ordres ».

⁷² *Le Monde dramatique*, 15 août 1839, « Variétés, Esquisses Dramatique », p. 3, L. de V.

Sur le journal de bord, le régisseur indique le début et la fin de la représentation : Mercredi 27 mars 1849, il note à propos de *La Sirène* « L'on a commencé à 9h moins 5 et fini à minuit 25 minutes ». Chaque début différé de la représentation est commenté et justifié de manière précise : « On devait commencer à 6 heures 25 minutes, les machinistes étaient en retard et l'on a commencé à 7 heures moins cinq. » Mais cette désignation des fautifs peut être nominative : « Jeudi 28 mars 49, le maître de chapelle (6 h 25-11 h 40) Mr Bussine (un des solistes) a fait commencer 8 minutes après l'heure indiquée ». On comprend qu'une telle attitude appelant une sanction, le régisseur doive en informer l'administration du théâtre par le biais du compte-rendu de spectacle qui figure sur le journal de bord. Ce minutage précis est encore plus détaillé que cela car la durée des entractes est consignée, heures à l'appui, et toute prolongation de ceux-ci est argumentée, apparaissant comme une anomalie⁷³. La durée des soirées et leur division en différentes parties séparées avec des entractes sont anticipées par le régisseur qui note à l'occasion sur les registres leur durée précise en prévision de la première représentation⁷⁴. Les accrocs dans la gestion du temps sont bien souvent les retards, eux aussi consignés avec beaucoup de zèle par les régisseurs. Le 3 avril 1852, le régisseur Victor note « Les musiciens n'étaient pas à l'orchestre et l'on a commencé 10 minutes après l'heure indiquée⁷⁵ ». Cette notification des retards commence dès les répétitions, et bien qu'elle entraîne moins de conséquence qu'en représentation, elle est, elle aussi, consignée. Au bas d'un billet d'avertissement tenant lieu de convocation on trouve le rappel suivant⁷⁶ :

Extrait du règlement du Théâtre National de l'Opéra Comique.

Pour chaque quart d'heure de retard à une répétition, ou à une leçon, il sera fait une retenue *d'un demi* pour cent sur les appointements et les feux du mois. Cinq minutes comptent pour un quart d'heure. La retenue sera de trois cents pour une répétition entière. Les amendes seront doublées à une répétition générale.

Pour le directeur, le Régisseur de l'Administration,
Victor A.

⁷³ Cette pratique de transmettre les durées des parties et les éventuels incidents perdure encore dans certains théâtres dont l'Opéra National de Paris. Ce document porte le nom et rapport de spectacle et est transmis chaque soir à l'issue de la représentation à l'administration et à la direction.

⁷⁴ Cette mesure du temps a probablement lieu lors des répétitions préalables « en condition » c'est-à-dire au plateau, avec orchestre, etc. Voir en annexe 11 la reproduction d'un minutage sur le journal de régie du 12 janvier 1874.

⁷⁵ Cette notification des retards n'est pas propre à la représentation, elle est aussi notée lors des répétitions bien que celles-ci n'aient pas les mêmes répercussions. On lit par exemple : « Vendredi 9 octobre 74. M^{me} Mordand arrivée en retard sa scène était finie ».

⁷⁶ Voir en annexe 12.

1.3.1.3 Le régisseur maître de la communication

1.3.1.3.1 La communication interne

En plus de la gestion des contrats et du contrôle des absences, retards et autres manquements, le régisseur contrôle le temps et l'espace théâtral. Mais il est surtout la personne centrale dans le fonctionnement du théâtre car il s'occupe de la communication, des informations entre les différents services et les salariés. Il est un coordinateur et celui qui est chargé de la diffusion de l'information. Il a donc un rôle très important. Nous ne revenons pas sur les livres de bord déjà largement évoqués mais soulignons tout de même qu'ils constituent à la fois une mémoire à long terme et une source d'information à court terme. L'information est digne d'être consignée à partir du moment où elle bouleverse la bonne marche, ou du moins le fonctionnement prévu⁷⁷. En 1848, en pleine révolution, le régisseur note dans le registre « Lundi 15 mai 1848. Des troubles ayant eu lieu dans Paris, la direction a été forcée de faire relâche ». Les témoignages sur les registres montrent aussi comment cette communication qui peut paraître factuelle met en jeu la personnalité du régisseur et son humanité. Derrière un ton très déclaratif se cache une subjectivité tout humaine qui apparaît furtivement au détour de l'un ou l'autre commentaire, le régisseur se permettant parfois d'apprécier de manière personnelle le déroulé de certains faits. Le jeudi 23 février 1854, Victor Avocat donne son avis sur l'indisposition d'un artiste : « M. Faure avait refusé de jouer mais à quatre heures le médecin ayant déclaré que cet artiste n'était pas hors d'état de faire son service, il a joué son rôle en exigeant une annonce dont il pouvait se passer ». Cet écart ne doit pas faire oublier la méthode rigoureuse et codifiée employée par le régisseur pour permettre la circulation de l'information au sein de la troupe⁷⁸. Il est ainsi chargé de transmettre au personnel les

⁷⁷ En fait cela concerne toute information qui sort de l'ordinaire quotidien du théâtre, les débuts d'un artiste dans un rôle, une représentation spécifique (au bénéfice ou en présence d'une personnalité), etc. La question de la réception des personnalités est particulièrement documentée, 6 octobre 1858 : « Ce matin à 11 heures et demie on est venu annoncer que S.M L'Impératrice viendrait au spectacle, plus tard on a donné contre-ordre en disant que l'on s'était trompé de théâtre que c'était à l'Ambigu-Comique ».

Mais des informations extérieures au théâtre sont aussi notées quand elles sont un événement de la vie parisienne. Le samedi 18 août 1855, le registre précise « entrée dans Paris de S.M. La reine d'Angleterre ».

⁷⁸ Le mode de transmission de l'information n'est pas toujours précisé. Il est en partie codifié, certaines informations sont habituellement diffusées par un canal plutôt qu'un autre mais le régisseur reste parfois évasif quant au moyen d'informer préférant se concentrer sur l'information elle-même : « Mesdames et messieurs les artistes de la scène, de l'orchestre et des chœurs, ainsi que messieurs leurs employés, sont prévenus que pour cause de réparations urgentes et par autorisation ministérielle le théâtre de l'Opéra Comique fermera deux mois à compter du 1^{er} juillet prochain et rouvrira le 1^{er} septembre ». Billet inséré dans le journal de régie pour 1872.

instructions du directeur concernant les horaires de répétitions, lieux et contenus prévus, ainsi que les éléments relatifs aux représentations. Pour cela il dispose de diverses modalités que sont l’affichage, la correspondance ou la communication directe en présence des intéressés. Le billet de service avec le programme du jour est affiché au sein du théâtre, dans le foyer des artistes, lieu de passage, de réunion, central, ce qui permet une large diffusion des informations⁷⁹. Les événements concernant l’administration sont systématiquement épinglés « au tableau ». Le terme d’affichage est d’ailleurs employé par le régisseur comme un synonyme de communication : « Mercredi 6 août 56. Ce soir on a affiché la nomination de Mr Mocker comme régisseur général de la scène en remplacement de Mr Duvernoy⁸⁰ ». C’est aussi un moyen utilisé pour les rappels à l’ordre : jeudi 25 juin, « Ce soir on a affiché au foyer des artistes un avis signé par le directeur qui invite les artistes à se conformer aux articles 5 et 7 de l’engagement⁸¹ ». En plus de ces informations destinées à l’ensemble de la troupe, la communication entre le régisseur et une autre personne en particulier se fait de manière épistolaire comme le montre le volumineux courrier inséré entre les feuillets des livres de bord. La correspondance est plurielle et toute la régie peut échanger avec les artistes sur un même propos. Une lettre d’Eugène Crosti datée du 11 mars 1866 montre que les différents régisseurs œuvrent à cette communication par lettre : « Mon cher Victor, comme je suis en train de vous écrire je vois la lettre de M. Paliani ».

C’est aussi par voie postale que se fait une partie de la transmission des billets d’avertissements⁸² rédigés par le régisseur et qui font office de convocation pour les

⁷⁹ Nous n’avons pas trouvé trace de cela dans les archives de l’Opéra Comique mais dans certains théâtres y compris aujourd’hui, la consultation de cet affichage est un réflexe systématique de la troupe. C’est le cas du ballet de l’Opéra National de Paris et ce, alors même que les outils informatiques sont venus doubler cette pratique informative.

⁸⁰ L’affichage est employé pour chaque changement de poste ou nomination il fait partie de la composante administrative du métier de régisseur : mardi 20 juin 1860 : « ce soir on affiche dans le théâtre que Mr Dutrertre est nommé secrétaire général ». Samedi 3 août 1861 : « On a affiché ce soir que M. Mocker était nommé directeur de la scène chargé du service du théâtre et de l’orchestre ».

⁸¹ Voir la reproduction de ce document en annexe 13

⁸² Voir un exemple de ces billets d’avertissement en annexe 14 pour le vendredi 31 mars 1876 (nous n’avons pas trouvé de billet conservé pour la période (1836-1875).

prochaines répétitions⁸³. C'est d'ailleurs Paliani qui peut être chargé de tels envois⁸⁴. Ces envois permettent d'organiser les représentations⁸⁵ et le régisseur consciencieux note l'accomplissement de son devoir : « Mercredi 22 juin 60 : ce soir on a envoyé des billets d'avertissement aux artistes qui doivent jouer dans *La Joconde* pour faire savoir que l'on devait donner cette pièce lundi prochain⁸⁶ ». Ce rôle de colporteur de l'information n'est absolument pas subalterne et chaque grain de sable dans ce rouage a des conséquences fâcheuses dont se plaint le régisseur : « Dimanche 5 juillet 57 : Mlle Talmon était à la campagne ayant reçu son billet d'avertissement plus tard que de coutume elle n'avait point repassé son rôle de Madelon. Ce qui a été cause que l'ouvrage a été très mal joué ». Ce mode d'envoi indirect sert bien entendu d'excuses à certains manquements⁸⁷. D'autres plus scrupuleux contactent la régie notamment par télégramme s'étonnant de ne pas avoir reçu de bulletin. En tant qu'informatrice elle doit pouvoir être en mesure de joindre les artistes à tout moment. Aucun annuaire n'a été retrouvé dans les archives qu'il nous a été donné de consulter, mais une feuille compilant les coordonnées de danseuses⁸⁸ montre que la tenue de tels registres est indispensables à la diffusion des billets. Les chanteurs sont dans l'obligation de faire connaître le moyen de les joindre malgré leurs éventuels déplacements, ce qui multiplie le travail des régisseurs : le jeudi 11 juillet 1867 Victor

⁸³ Il semble, sans aucune certitude toutefois que certains de ces billets soient portés par coursiers porteurs ou ceux que l'on appelle communément les garçons de théâtre chargés de toutes petites besognes non artistiques nécessaires à la troupe. Ils sont parfois confiés aux soins du concierge qui gère l'accueil des artistes au théâtre. (Aujourd'hui encore et en dépit de la communication par courriel, les artistes peuvent trouver du courrier qui leur est adressé à l'entrée du théâtre). Le jeudi 7 juin 1855 le journal de régie indique « Après le spectacle Mr Faure a laissé chez le concierge du théâtre le billet d'avertissement qui annonçait *Haydée* pour le vendredi 8 juin en disant qu'il ne jouerait pas le rôle de Malipieri. » Le mot d'avertissement est bien choisi car il ne s'agit pas toujours de convocation mais parfois juste d'avertissement, conseillant par exemple de revoir un rôle.

⁸⁴ Journal de régie du 17 août 1874, « Mon cher Victor, je vais mieux et je compte reprendre mon service demain. Veuillez donc prier Paliani de m'envoyer mon bulletin demain matin. Mille compliments empressés, A. Ferrand ».

⁸⁵ Les billets d'avertissement ont aussi une valeur préventive qui témoigne de la capacité d'anticipation des régisseurs. « A la régie, on m'avait dit de me tenir prêt à jouer le rôle de Juliano dans le *Domino Noir*, ainsi que le Prince dans *L'Ambassadrice*. Je rentre chez moi pour travailler sérieusement ; le lendemain... changement complet. On jouait à ce moment *Le Songe* et *Le Pardon*. Je répète *Le Songe* en scène, séance tenante ; je le sais suffisamment ; alors la direction me dit que je le jouerai. Je reviens le soir, tout joyeux m'habiller, lorsque le troisième régisseur, M. Paliani, vient dans ma loge me dire que M. Warot reprend son rôle ». Louis-Alphonse Holtzem, *Une Vie d'artiste, souvenirs de théâtre et de voyages*, Lyon, chez tous les libraires, 1885, p.248.

⁸⁶ Les billets sont aussi adressés plus ponctuellement à l'un ou l'autre des artistes si une information venait à le concerner en priorité, le samedi 19 septembre 1874 le journal de régie indique : « Hier soir on a envoyé un billet d'avertissement à Mr Mélichisedec et à Mr Thierry ».

⁸⁷ Lundi 2 décembre 1861 : « Mlle Rollin arrivée en retard : elle a dit que son concierge ne lui avait pas donné son billet d'avertissement ». La non-réception du billet est un argument largement employé par les artistes pour justifier retard, absence et défaut de connaissance de leur partition.

⁸⁸ Voir cette feuille en annexe 15.

note que la régie « a envoyé trois billets d'avertissement à Mme Cico au Havre à Auteuil et à Paris pour lui faire savoir qu'elle devait jouer le *Domino noir* dimanche prochain 14 juillet ».

Cette communication postale officielle est doublée par d'autres échanges moins solennels et qui témoignent des liens entre le régisseur et les autres membres de la troupe. Paliani entretient un lien supplémentaire avec Léon Melchissédec à qui il ne se contente pas d'adresser un simple billet d'avertissement. Les cartons des livres de bord conservent un témoignage de ce lien :

Vendredi 2 heures.

Mon cher Paliani,

Je vous remercie de l'avis officieux que vous donnez d'être à Paris samedi matin mais [...] cela me serait impossible par rapport aux départs d'ici qui ferait que je ne pourrais être à Paris que dimanche à 6 heures du soir ; je suis depuis hier soir 7 heures [...] à la suite d'un orage terrible comme il n'y en a qu'ici et aussi des changements de climat, pris d'une dysenterie très forte. Mes préparatifs étaient faits –je partais ce matin mais [...] le médecin que j'ai vu m'a conseillé de n'entreprendre le voyage qu'après un jour ou deux de repos pour pouvoir continuer⁸⁹.

Enfin, en cas d'urgence ou de proximité avec le domicile du chanteur, la délivrance de l'information se fait par contact direct. Le régisseur (Paliani est souvent dédié à cela⁹⁰) se déplace directement au domicile de l'artiste concerné :

Vendredi 13 janvier 60. On a été chez Mr Faure, pour lui faire savoir qu'il devait jouer lundi dans *Le Pardon* –il a dit à Mr Paliani qu'il était encore enrôlé et qu'il ne pouvait pas assurer de pouvoir chanter lundi ou mardi et que l'on devait avant sa rentrée faire changer l'éclairage de la rampe, que c'était chose promise par Mr Leroy.

L'usage de ce procédé est si courant qu'une expression lui est consacrée dans le vocabulaire des régisseurs. « On a envoyé chez ... » est utilisé systématiquement sans préciser qu'il s'agit d'envoyer un régisseur chez un artiste. Ces visites sont aussi un moyen de contrôle, et les surprises sont parfois éloquentes comme l'écrit un commentaire en marge du journal de bord du samedi 27 septembre 1856, « ayant écrit qu'il était malade, on a envoyé chez Mr Lemaire afin de savoir s'il pouvait jouer demain heureusement la maladie n'était pas grave, car on a trouvé Mr Lemaire qui travaillait dans

⁸⁹ Lettre de Léon Melchissédec en date du 18 août 1868. Les traces laissées étant celles des documents officiels conservés il est difficile de se faire une idée exacte des éventuels petits services rendus, ou faveurs accordées par les régisseurs aux artistes qui ont de toute manière intérêt à être en bons termes avec l'équipe de régie. Un autre témoignage vient appuyer cette hypothèse : une lettre de Léon Melchissédec adressée à Paliani le 9 septembre 1872 : « Mon cher Paliani, je suis toujours ici, comptant sur votre bonne camaraderie et votre exactitude à tenir vos promesses. » Le chanteur lui demande alors de le prévenir en avance lorsque le théâtre aura besoin de lui pour le prochain service ». Voir en en annexe 16 La reproduction de ce document.

⁹⁰ On retrouve son nom cité à de multiples reprises lorsqu'il s'agit de raconter une scène de visite chez un artiste. « Samedi 15 mars 56 : Paliani missionnaire. Mr Paliani avait été à 11 heures et demie chez Mlle Lemercier qui avait dit qu'elle ne pouvait pas jouer le soir ».

sa cour ». Ce contact maintient un lien direct⁹¹ et une certaine forme de contrôle sur la troupe mais n'est pas toujours gage de succès et le régisseur missionné doit parfois s'avouer vaincu. « Le samedi 21 août 58, M. Paliani est allé chez Mlle Moulart qui a refusé de jouer demain dans *La Fiancée* ».

Enfin bien que moins palpable en raison de l'absence de traces écrites, il ne faut pas oublier les échanges ayant lieu en interne, de vive voix, entre la régie et la troupe. On trouve néanmoins quelques indices de cette communication informelle. Le vendredi 9 juillet 1858, le journal de bord indique « Mr Ganet est venu dans le bureau de la régie mais il en est sorti sans aller voir Mr Roqueplan qui voulait lui parler ». Les échanges sont aussi de nature artistique et la régie de noter : « On a dit à M. Laurens de revoir le rôle de Charles⁹² ».

1.3.1.3.2 La communication externe à la troupe

Le régisseur est donc le pivot central de la communication en interne. Il a aussi la charge de la communication externe, c'est-à-dire du lien entre le théâtre et le monde extérieur. Le régisseur échange notamment avec ses collègues des autres théâtres, il est d'ailleurs l'interlocuteur de prédilection pour toute personne de l'extérieur qui souhaite s'adresser au théâtre. Les archives conservées en marge des registres portent trace de ces échanges inter-théâtres qui mettent en contact les régisseurs les uns avec les autres. La feuille apposée en marge du journal du 13 mai 1867 porte l'annotation suivante manuscrite : « cette lettre a été reçue le 14 à midi ⁹³ ». Il s'agit d'une lettre adressée à Paliani par un certain Davernez qui est très probablement régisseur à la Comédie-Française à en juger par le papier à en-tête servant de support au message et sur lequel sont inscrites les mentions suivantes : « 1680-1865 Comédie-Française⁹⁴ ». La lettre porte le message suivant :

Mon cher Paliani dites, je vous prie, à [ill.] commissaire de la représentation qu'il fasse une démarche de politesse envers [ill.] j'ai été tout étonné en lui remettant son bulletin ce soir, d'apprendre qu'elle ignorait complètement qu'elle devait jouer chez vous demain, elle avait disposé de sa soirée et peu s'en est fallu que le cas de conscience ne fut pas représenté. Nous n'avons aucun

⁹¹ Ce lien est maintenu par le biais du courrier y compris pendant les arrêts maladie : « On a écrit à Mlle Mordand pour avoir des nouvelles de sa santé. » 22 juillet 1874.

⁹² Journal de régie du 22 juillet 1874.

⁹³ L'annotation est vraisemblablement de la main de Paliani, le destinataire du message, mais dont on peut reconnaître formellement l'écriture.

⁹⁴ La correspondance externe utilise souvent ce type de papier à en-tête c'est aussi le cas pour l'Opéra Comique. Les messages diffusés à l'intérieur de la troupe n'utilisent pas aussi systématiquement le papier dédié et la variété de supports montre le caractère moins formel des échanges.

droit d'envoyer les artistes sur d'autres théâtres que le nôtre il faut leur consentement exprès. C'est aux bénéficiaires ou à leurs représentants de solliciter ce consentement enfin Mr Arnaud, et Mr Bressant, quoique blessés par ce manque d'égard ont consenti à jouer mais dites à ces messieurs de réparer leur oubli. La convenance l'exige vous comprenez cela, mon cher ami et je m'en fie à vous pour que tout s'arrange le mieux possible. Je vous le répète nous donnons aux bénéficiaires l'autorisation de faire jouer telle ou telle pièce mais c'est à eux de contracter une obligation envers les artistes et non à l'administration qui ne peut réclamer que l'accomplissement d'un devoir. Bien à vous, Davernez.

Ces échanges ont principalement lieu, comme ici dans le cadre de l'organisation des soirées à bénéfice au cours desquelles les artistes peuvent être invités par d'autres troupes que celle avec laquelle ils sont sous contrat. Ils demeurent cependant asservis à leurs engagements contractuels dont les régisseurs sont garants. Les liaisons entre théâtres obéissent donc, tout comme la gestion interne, à des règles et des codes auxquels ils veillent à l'intérieur et à l'extérieur de la troupe. Les liens entre les artistes sont régis par ces cadres réglementaires et l'on traite de gré à gré entre régisseurs. Le régisseur placé dans cette posture se fait ambassadeur de la troupe, expliquant son fonctionnement et exigeant le respect des coutumes, des codes, et des personnes attachées au théâtre. La liberté de l'artiste ne peut être comprise que dans un cadre défini par les règles du théâtre et les limites de son contrat. Le régisseur porte la responsabilité de la pérennité de cet ordre. Et ce n'est pas propre, nous le voyons, au théâtre de l'Opéra Comique. Cet exemple de correspondance inter-théâtres n'est pas un exemple unique. Les cartons en conservent aussi la preuve⁹⁵. Au milieu des journaux, un papier non daté porte le message suivant : « Monsieur, pouvez-vous nous rendre le service de nous prêter votre "éclat" ? Mille remerciements en avance, votre tout dévoué Ducombs régisseur ⁹⁶ ». Ce message rédigé à la va-vite sans formule de politesse alambiquée ni entrée en matière cérémonieuse est écrit sur un papier à en-tête du théâtre des Bouffes Parisiens, autre théâtre avec lequel un lien inter-régisseur est établi. Le ton montre que ces échanges sont probablement sinon réguliers, du moins pas nouveaux. Paliani et ses collègues sont partie prenante d'un réseau liant les divers théâtres parisiens, et au travers duquel s'organisent des échanges. Ces indices nous sont particulièrement précieux pour comprendre comment Paliani

⁹⁵ Les liens avec le régisseur de province ne sont pas documentés dans les archives de l'Opéra Comique. Peut-être serait-il possible d'en repérer des signes dans la correspondance privée des régisseurs. Dans le cas de Paliani nous n'avons pas trouvé trace d'une telle correspondance. De plus, nous y reviendrons, les liens avec la province sont davantage commerciaux (vente du matériel et des livrets) et les régisseurs travaillent pour cela par l'intermédiaire des agences qui sont leur relai en province. Les échanges avec les régisseurs de province sont donc a priori limités. Il faut aussi rappeler la grande circulation des artistes et régisseurs d'un théâtre parisien à un autre, créant de fait des réseaux de connaissances ou de camaraderie facilitant ces échanges.

⁹⁶ Voir la reproduction de ce document non daté en annexe 17.

accumulera des renseignements sur les différentes mises en scène, y compris celles qui ne sont pas créées dans le théâtre auquel il est attaché. Ce réseau est probablement l'une des clés permettant de saisir comment la *Collection de mises en scène* de Paliani a pu se construire. On remarque ici que les fonctions administratives dévolues au régisseur, loin d'être une simple charge dénuée d'intérêt, ont un lien direct avec des activités d'ordre artistique, telle que la rédaction des livrets. La gestion de la communication et de l'organisation de la troupe est un moyen pour lui, et plus particulièrement pour Paliani, de cerner le paysage théâtral et son évolution. Ce réseau constitué de fait par les actes de communication comprend aussi les auteurs et compositeurs travaillant à l'Opéra Comique⁹⁷. Le cas est un peu différent pour les régisseurs des autres troupes, car il s'agit d'intervenants artistiques mais qui, tout en étant extérieurs au théâtre, y travaillent, et doivent obéir aux règles en cours. Là aussi pas de témoignage direct de ce lien mais des remarques qui certifient qu'ils suivent les présences des auteurs aussi bien que celles des artistes. En bon maître de l'organisation Victor Avocat doit communiquer avec Offenbach pour connaître ses disponibilités. Le 20 mai 1867, il note « Mr Offenbach est de retour à Paris ». Il en va de même pour les auteurs qui sont inclus dans le personnel, dont la présence est requise aux répétitions et dont l'absence bouscule les prévisions, à l'égal de celle des solistes : « Vendredi 8 juin 1867 au foyer à midi, Meilhac, 1^{er} acte avec Mr Halévy puis à une heure “mise en scène du 1^{er} acte”. Dans la marge, le régisseur indique « Une indisposition de Mr Scribe a empêché cette répétition ».

Outre la relation avec les autres théâtres et avec le personnel artistique invité (auteurs, compositeurs) le régisseur assure la communication bien sûr avec le public du théâtre. Elle se fait principalement par voie d'affichage, devant le théâtre. L'affiche⁹⁸ annonce chaque jour le programme prévu pour la représentation et il peut la modifier⁹⁹.

⁹⁷ La presse met en scène ce rapport privilégié entre Louis Paliani et certains auteurs ou compositeurs : « Voyons, quand laisserez-vous Rossini tranquille ? un grand homme ne se loue pas à l'heure ou à la journée comme un coupé de régie. Cette manie est d'autant plus déplorable qu'elle a dérangé de ses habitudes un musicien de talent et de mœurs paisibles. M. Carafa a fait un mot à ajouter à la collection des mots historiques. Lors de la répétition générale de son petit chef-d'œuvre, le valet de chambre, M. Carafa est allé trouver Rossini. — Il faut absolument que vous veniez à ma répétition, lui a-t-il dit ; tout le monde vous attend, et je vous ai promis à Paliani. Rossini, qui a tout à refuser à M. Carafa, mais qui n'a rien à refuser à Paliani, Rossini se laissa conduire à l'Opéra Comique ». *Le Figaro*, 11 juillet 1858, « Les coulisses », M. Clairville.

⁹⁸ L'affiche peut être grande ou ordinaire et fait l'objet d'une attention particulière car elle est le moyen de communication principale du théâtre avec son public. Dans le journal de bord, mardi 1^{er} janvier 1867 on peut lire : « à partir d'aujourd'hui l'affiche est moins large et moins longue ».

⁹⁹ Cette pratique est perçue non sans humour comme le sacerdoce du régisseur. Victor Koning illustre cet élément sous la forme d'un récit anecdotique. La scène se déroule au théâtre des délassements comiques : « M. Sari dit à son régisseur :

Cette responsabilité est assez logique si l'on pense que le régisseur général « collabore avec le directeur pour fixer le répertoire et la distribution, coordonne le personnel¹⁰⁰ ». Il est aussi le premier informé des changements de distribution devant paraître sur l'affiche du jour. L'affiche est d'ailleurs perçue comme la manifestation physique d'une certaine « vérité artistique détenue par la personne du régisseur ». À propos d'un nouveau spectacle de l'Opéra Comique, *Le Figaro* publie le 19 avril 1863 l'annonce qui suit : « Théâtre Opéra Comique *Bataille d'amour* est de M. Victorien Sardou, l'affiche le dit et M. Paliani l'assure. » Cette reconnaissance permet au régisseur de se consacrer à la diffusion de messages relayant des informations plus éloignées de la sphère artistique, relatives à la gestion de la billetterie. Lundi 3 mars le journal remarque qu' « il y avait en tête des affiches un avis :

La 8^e représentation du *Joailler de Saint-James* annoncée pour aujourd'hui, lundi, est retardée par indisposition. Les personnes qui ont loué des places pour cette représentation et qui désirent les conserver pour le spectacle de ce soir sont priées de le faire savoir avant une heure au bureau de location. Passé cette heure l'administration disposera de ces places.

Des messages administratifs ont donc aussi leur place sur les affiches traditionnellement utilisées pour annoncer les événements artistiques. Le geste d'affichage est loin d'être secondaire et un changement d'affiche ne se fait pas à la légère : il est tributaire des changements de distribution, eux-mêmes soumis à l'approbation du médecin¹⁰¹. À l'inverse, l'affichage fait tant autorité qu'il peut par inversion remettre en cause un changement de distribution. C'est ce qui arrive le dimanche 31 décembre 1854 « Mr Ponchard devait jouer le rôle de Georges mais par une erreur de l'imprimeur le nom de Souriau avait été laissé sur l'affiche, alors Mr Souriau a consenti à jouer le soir ». Cela montre comment la communication avec le public est loin d'être une affaire subalterne. Elle constitue pour le régisseur un vrai enjeu et parfois une suite de péripéties à rebondissements. La journée du dimanche 17 septembre 1854 est à cet égard particulièrement mouvementée et Victor nous en délivre chaque épisode :

On avait affiché pour jouer le soir *Le Calife de Bagdad* et *La fiancée du diable*. À 11h du matin l'on a changé le spectacle et fait mettre de nouvelles affiches pour annoncer *Marco Spada* mais Mlle

— Oscar mettez une lecture au tableau, pour demain.

— De qui est la pièce ?

— Toujours des mêmes idiots parbleu !

— Quelle veine ! cette fois encore, je n'aurai pas besoin de faire changer le cliché. »

Victor Koning, *Les Coulisses parisiennes*, Paris, E. Dentu, 1864, p. 187.

¹⁰⁰ Jacques Rousseau, *op.cit.*, p. 263.

¹⁰¹ Samedi 9 août 1856 « Mr Faure a dit qu'il ne voulait pas jouer demain dans *Le Caïd* parce qu'il avait joué deux fois depuis lundi. Mais l'on n'a pas changé l'affiche parce que le médecin de service a assuré que Mr Faure avait très bien chanté son rôle dans *Manon*. Dimanche 10 août relâche pour refus de service de Mr Faure ».

Duprez n'était pas à Paris et M. Mocker était aussi à la campagne on n'a pu jouer ni *Le Maçon* ni *Le Déserteur*. Enfin à 5 heures du soir on devait faire relâche. Le temps était très mauvais alors on a préféré en composant des affiches avec des bandes donner : *Le Calife* et *Le Chalet*¹⁰².

1.3.1.3.3 La pratique des annonces

L'affiche est l'un des éléments principaux de communication entre l'autorité administrative, que représente le régisseur, et le public. Les compétences du régisseur en matière de communication ne se restreignent pas à l'affichage car cette forme de communication indirecte avec le public est parfois doublée d'une forme de communication directe et cette fois-ci orale : l'annonce au public. Le 13 août 1874, le journal indique « Note : on a fait mettre le nom de Cherrelli sur les affiches, et avant de commencer Mr Bernard a fait une annonce ». Cette formulation montre que l'annonce est un complément apporté à l'affichage. Contrairement à celui-ci, elle est une forme de communication de l'urgence¹⁰³, de l'instantané, lorsqu'il est trop tard pour modifier les affiches. Elle est une communication au sein de la représentation et a pour motif tout incident non prévisible ayant un quelconque retentissement sur le spectacle (accident matériel, absence, indisposition ou autre incident). Il est assez logique que le régisseur (et donc gestionnaire administratif) receveur et détenteur de l'information ainsi que décisionnaire (il gère parfois les remplacements) soit celui-là même qui proclame devant le public. Il représente au sens premier du terme l'administration du théâtre dans son adresse à la salle. Ce moment particulier de la représentation est particulièrement bien documenté dans les journaux de bord et très abondamment commenté dans la presse. Sa figure est indissociablement liée à cette pratique¹⁰⁴ à tel point qu'en province, il porte

¹⁰² Journal de régie du 17 septembre 1854.

¹⁰³ L'annonce sert de mise à jour. Le 1^{er} janvier 1855 la *Revue étrangère de la littérature* note à propos d'un changement de distribution de dernière minute : « Il est trop tard pour la changer [l'affiche] ; une bande blanche serait de mauvais augure ; laissons l'affiche telle qu'elle est pour ce soir. Paliani, qui est éloquent comme Cicéron, fera une annonce. Le soir, en effet, Paliani fit l'annonce demandée, et réclama pour madame Uglade toute l'indulgence du public ».

¹⁰⁴ Et pour cause, il a la quasi-exclusivité de cette pratique d'après Charles Le Senne : « Allocution au public. Les acteurs doivent au public le plus grand respect. Ils ne peuvent lui adresser la parole, ni se livrer sur le théâtre à des gestes inconvenants. Ils n'ont pas davantage le droit de faire aucune allocution, même pour fournir des explications qui leur seraient demandées ou faire des excuses qui seraient exigées d'eux. Selon l'appréciation ou la gravité des faits par l'autorité, l'acteur ne devrait pas, s'il y avait lieu, reparaitre en scène pendant un temps déterminé. En outre, le directeur et le régisseur peuvent seuls faire les annonces nécessaires pour prévenir le désordre et donner satisfaction au public : mais, au préalable, ils doivent en avoir obtenu l'autorisation du commissaire de police de service qui peut l'accorder ou la refuser ». Charles Le Senne, *Code du théâtre*, Paris, Tresse, 1878, p. 33.

souvent le titre plus exact de « régisseur parlant au public ¹⁰⁵ ». Cet office est perçu comme le plus périlleux pour lui qui se trouve seul face à une salle parfois hostile¹⁰⁶. Ce courage fait l'admiration des observateurs dont Couilhac qui consacre quelques lignes à ce moment particulier de la représentation théâtrale :

Reste la condition dernière, indispensable pour former un régisseur-modèle, je veux parler des annonces au public ; c'est en effet là que doit se développer le talent tout spécial de ce fonctionnaire dramatique ; là qu'il doit être plus souple qu'un courtisan, plus agile qu'un clown, plus inventif qu'un romancier, plus spirituel qu'un journaliste, quand ce dernier peut l'être. J'ai connu tel de mes héros dont l'épine dorsale semblait être à charnière. — Comprenez-vous, en effet, tout ce qu'il faut de merveilleuse audace pour oser se présenter devant un public qui gronde et s'impatiente pour apprendre à ce même public que son idole, celle qu'il attend et vient admirer ; que son idole ne pourra jouer à cause d'indisposition subite ? Sentez-vous tout ce qu'il faut de génie pour parer le premier coup porté par cette nouvelle inattendue, pour fermer la bouche des mécontents qui déjà s'arment de leurs clés, pour, enfin, faire accepter sans coup férir la doublure prima donna imposée¹⁰⁷ ?

Ce moment n'étant pas la norme mais l'exception, on pourrait s'étonner qu'il soit aussi commenté¹⁰⁸, mais on le comprend car ce moment sort de l'ordinaire et est souvent un moyen pour le spectateur de juger les qualités du régisseur en matière de communication¹⁰⁹. Et aucun manquement ou défaillance n'échappe à la sagacité des

¹⁰⁵ « C'est lui qui suit le travail des répétitions, qui préside à la représentation pour s'assurer que tout fonctionne bien, et qui, le soir, en cas d'accident matériel, d'absence ou d'indisposition d'un artiste, est chargé de parler au public et de faire les annonces. Cette dernière partie de sa tâche n'est pas la moins délicate, en province surtout, où, devant un public presque toujours hargneux et de fâcheuse humeur, elle exige beaucoup de tact et de finesse, de sang-froid et d'habileté. C'est précisément en province que ce fonctionnaire théâtral reçoit souvent la qualification spéciale de *régisseur parlant au public* », Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 642.

¹⁰⁶ Sans compter les réactions parfois peu aimables de la presse, en particulier *Le Figaro* dont un journaliste écrit le 23 juin 1861 « C'est seulement quand on a entendu le nom des auteurs qu'on a compris que M. Paliani, chargé de parler en public, n'était pas à la hauteur de ses fonctions. Pourquoi alors l'administration lui achète-t-elle des gants ? ». *Le Figaro*, 23 juin 1861, « Échos de Paris », p. 6, A. Legendre. Le même ton peu flatteur est employé par ledit journal le 12 mars 1869 à propos de la première de *Vert-Vert* « Paliani en nommant les auteurs, Henri Meilhac, Charles Nutter et Jacques Offenbach, s'est contenté de dire : —Messieurs, l'ouvrage... etc. Eh bien ! Monsieur Paliani, et les dames ! ». *Le Figaro*, 12 mars 1869, p. 3 « Courriers des théâtres » Victor Koning.

Le journal *La Causerie* n'est pas beaucoup plus tendre et critique l'omniprésence du régisseur : « *Marianne* opéra-comique en un acte de M. Jules Prével, musique de M. Théodore Ritter. Deux faits assez bizarres ont signalé la fin de cette représentation. D'abord le sieur Paliani, le régisseur-auvergnat, chargé de dire les noms des auteurs, a cru devoir se munir d'un papier afin d'aider sa mémoire, tout comme s'il avait eu à articuler les noms étranges des ambassadeurs siamois. Cette précaution était parfaitement inutile puisque le souffleur est toujours là. Un instant après, quand on a rappelé les artistes, surtout Berthelier qui le méritait avant tous, c'est encore le même Paliani qui est venu présenter au public Mlle Bélia et Tual. Il me semble que voilà bien du Paliani pour une fois ; il me semble même qu'en voilà trop. Paliani apporte du papier en scène, Paliani nomme les auteurs, Paliani donne la main aux dames ; encore une fois, trop de Paliani ». *La Causerie, journal des cafés et des spectacles*, 23 juin 1861, « Musique » p.3, Léon Leroux.

¹⁰⁷ *Le monde dramatique*, 15 août 1839, « Variétés : esquisse dramatique », L. de V., p.3.

¹⁰⁸ L'annonce constitue en effet un moment privilégié de récit pour la presse car elle délivre des informations inattendues et crée un moment de tension « pré-dramatique » qui inclut la salle et la scène et est en cela unique et propice au récit sensationnel.

¹⁰⁹ « Dans tous les théâtres, c'est généralement le premier régisseur qui est chargé de "parler au public". C'est-à-dire de prendre la parole lorsqu'il s'agit de faire une annonce quelconque, soit pour un changement de spectacle, soit pour une substitution d'acteur, soit pour solliciter l'indulgence en faveur d'un artiste

commentateurs qui remarquent que « M. Paliani était visiblement troublé quand il est venu révéler au public les deux noms seuls avouables, paraît-il, de M. de Najac, pour le livret, et de M. Alary, pour la musique¹¹⁰ ». En fonction des circonstances, les annonces peuvent avoir plusieurs motifs : rectifier l’affiche¹¹¹, signaler une indisposition subite¹¹² ou réclamer l’indulgence du public¹¹³. La décision peut aussi être prise sur le moment en fonction d’événements imprévus qui doivent être gérés par la régie du mieux possible. Les journaux de bord témoignent de ce type de situation :

Samedi 14 juin 56. À 8 h $\frac{1}{4}$ il n’y avait pas vingt musiciens dans l’orchestre. Le public faisait du bruit, l’on a levé le rideau sans jouer l’ouverture, on réclamait dans la salle et on a été forcé de baisser le rideau. Alors M. Paliani est venu sur l’avant-scène pour faire une annonce, on a joué l’ouverture dans l’entracte du 1^{er} au 2^{ème}¹¹⁴.

Cette communication a lieu généralement avant le spectacle, à l’avant-scène, ou à l’entracte, ou encore en jeu si survient le besoin d’expliquer un baisser de rideau dans l’urgence. Un autre type d’annonce a traditionnellement lieu à la fin de la représentation et a toujours pour motif la proclamation par le régisseur du nom des auteurs de la pièce (auteur du livret et compositeur)¹¹⁵. La mention de cette intervention est régulière dans

indisposé, soit pour tout autre cause. Naguère en province, l’engagement du régisseur chargé de ce soin portait formellement qu’il remplirait les fonctions de “régisseur parlant au public”. C’est qu’en effet, il y a trente ou quarante ans, alors que, dans certaines grandes villes, les débuts étaient laborieux et orageux, que le public à chaque instant réclamait la présence du régisseur, il fallait à celui-ci une certaine facilité de parole, une réelle habileté, parfois une grande présence d’esprit pour fournir les explications qui lui étaient demandées, faire tête au tapage, et ne pas tomber dans les pièges qui lui étaient tendus par des spectateurs furieux ou par des loustics en humeur de plaisanterie ». Arthur Pougin, *op. cit.* p. 583, article « Parler au public »

¹¹⁰ *Le Tintamarre : critique de la réclame, satire des Puffistes etc.*, à propos de la création de l’opéra-comique *La Beauté du diable*.

¹¹¹ Mardi 15 mars 1852, « Le nom de Mlle Farel était sur l’affiche, Mr Paliani a fait une annonce pour prévenir le public du changement qui avait lieu ».

¹¹² *Le Figaro* du 22 août 1858 donne un exemple de ce type d’intervention « L’Opéra Comique, qui est décidément le théâtre des reprises par ressemblance, nous a donné cette semaine : Les Monténégrins, pour les débuts de mademoiselle Pannetrat. On a retranché un acte à la partition de M. Limmander, j’aurais préféré qu’on eût retranché M. Barbot. La musique chante, mais le chanteur ? Il est vrai de dire que M. Paliani, déguisé en parfait notaire, est venu réclamer l’indulgence du public pour M. Barbot, pris d’un mal de gorge subi. Moi, je réclame l’indulgence de M. Barbot pour le public, qui était très indisposé ». *Le Figaro* 22 août 1858, « Les coulisses », p.5, Charles de Courcy fils.

¹¹³ « Ému, nous a dit M. Paliani par l’idée de reparaitre devant le public après huit années d’absence, Couderc a fait solliciter notre indulgence, il n’en avait pas besoin ». *Le Charivari*, 22 avril 1850, « Théâtre de l’Opéra-Comique », p.2, anonyme.

¹¹⁴ Journal de régie du 14 juin 1856.

¹¹⁵ Il est difficile d’évaluer la fréquence de ce type d’annonce. Est-elle systématique à chaque représentation ? Le fait que cette pratique soit relevée dans la presse tend à conclure qu’elle est spécifique à certaines représentations c’est ce que laissent confirmer les articles dans la presse qui parlent des annonces des auteurs pour les premières représentations de chaque spectacle, et aussi probablement plus spécifiquement pour les créations : « Treize jours après Silvio-Silvia parut la Beauté du Diable, le soir de la première, Paliani, le régisseur parut devant le public, suivant un usage qui tendait à persister et dit : « Mesdames, et Messieurs la pièce qu’on vient d’avoir l’honneur de représenter devant vous est de M. De Najac, pour les paroles, et de M. Alary, pour la musique. » *Le Ménestrel*, 19 avril 1891 « *Histoire de la seconde salle Favart* Soubies, Malherbe 2^e partie chapitre 1^{er} deux années critiques (1860-1861) (suite). »,

les comptes rendus de presse qui commentent les créations du théâtre de L'Opéra Comique. *Le Ménestrel* du 2 septembre 1860 en publie un exemple assez représentatif :

Théâtre Impérial de l'Opéra Comique *Le Docteur Mirobolan* opéra-comique en un acte de MM. Cormon et Trianon. Musique de M. Eugène Gautier. Hâtons-nous de dire qu'il y a certains éléments de gaîté dont aucune plume contemporaine n'oserait prendre l'initiative ; on ne peut les risquer devant la rampe qu'en exhibant leur marque de fabrique : aussi M. Paliani nous a-t-il annoncé très consciencieusement que la pièce avait été arrangée par MM. Cormon et Trianon¹¹⁶.

Le moment précis est lui aussi documenté¹¹⁷ :

La scène du mariage avec la bouteille est posée avec une certaine largeur, les couplets sont faits de main de poète, et Paliani tout de noir habillé, est venu dire au milieu des applaudissements : — Messieurs, la pièce que nous avons eu l'honneur de représenter devant vous est de M. Armand Barthet pour les paroles. La musique et le premier ouvrage de M. Jules Cresssonnois, chef de musique au 2^e cuirassier de la garde impériale.

Le régisseur est donc en « représentation » avant le lever de rideau et après celui-ci. L'annonce peut intervenir à tout moment, bien qu'elle soit habituellement réservée au début du spectacle et à la fin, ou pendant les applaudissements en cas de première représentation d'un ouvrage (cela est encore plus important lors de la création d'un ouvrage qui entre au répertoire). Ce n'est cependant pas l'apanage du régisseur en toutes circonstances, (ce n'est pas toujours le cas dans les autres théâtres), et des commentaires laissent clairement entendre que l'établissement de cette pratique ne s'est pas fait sans polémiques. Soubies et Malherbe y consacrent quelques lignes dans leur ouvrage sur l'histoire de l'Opéra Comique :

Avant de quitter l'ouvrage de Clapisson, rappelons que la première représentation donna lieu à une innovation pratiquée pendant quelques temps et diversement commentée alors par la presse. Le nom des auteurs fut proclamé non plus par l'un des artistes, mais par le régisseur, M. Paliani. Cette dérogation à l'usage établi semblait indiquer une volonté arrêtée de remédier à certains inconvénients qu'un journaliste de l'époque, M. Pommereux, rappelait non sans raison : « D'abord, écrivait-il, l'apparition du comédien lorsque le rideau se relève après la pièce, provoque généralement des manifestations qui ont le tort de se confondre avec l'expression du jugement attendu. Il arrive que quelques spectateurs, contents de l'artiste, se croient en droit de lui témoigner leur satisfaction par des applaudissements, tandis qu'une certaine partie du public, comprenant autrement la situation, prétend donner immédiatement et exclusivement son avis sur la pièce, avis qui peut n'être pas d'accord avec les bravos. Ensuite le droit de nommer les auteurs, droit qui appartient le plus souvent au plus importants des acteurs qui ont joué dans l'ouvrage qui vient de finir, donne lieu souvent à des contestations regrettables. Tantôt, quand la pièce a réussi, tout le monde prétend à cet honneur agréable : tantôt quand elle est tombée, tout le monde décline cette fonction périlleuse.

p. 2. D'autres exemples confirment cette hypothèse : « À la première représentation de Jocrisse, le régisseur, M. Paliani annonçait l'ouvrage comme ayant été mis en opéra-comique par M. Courmon et Trianon. » *La causerie*, 19 janvier 1862, « Musique : Jocrisse opéra-comique de MM. Courmin et Trianon musique de M. E. Gautier », p. 2, Léon Leroux. Le 26 juillet 1866 *Le Figaro* écrit : « Vous savez ou vous ne savez pas – qu'à l'Opéra Comique M. Paliani [...] est chargé, après chaque représentation de dire au public le nom des auteurs ». *Le Figaro*, 26 juillet 1866, « Courrier des théâtres », p. 7, Jules Guinot.

¹¹⁶ *Le Ménestrel*, 2 septembre 1860, « Théâtre de l'Opéra-Comique », p. 316, J. Lovy.

¹¹⁷ *Le Pays*, 21 juin 1858, « Revue dramatique », p. 2., Edouard Thierry.

Il arrive encore qu'une partie des spectateurs n'approuve pas complètement le choix qui a été fait et que la manie du redemandage, trop pressée de s'exercer, réclame en faveur d'un autre contre celui qui s'apprête à faire l'annonce. Nous avons vu souvent des exemples de cette inconvenance qui a eu même parfois des suites fâcheuses. Il y a eu jadis, au théâtre de la Renaissance, des insultes verbales et même des voies de fait échangées entre deux artistes recommandables et qui n'avaient pas eu d'autres causes.

L'usage de confier toujours au régisseur le soin de nommer les auteurs met fin à tous ces inconvénients. Aussi le voyons-nous avec plaisir établi à l'Opéra Comique et voudrions-nous être sûrs qu'il deviendra général, et que les autres théâtres suivront en ceci l'exemple de l'Opéra Comique, comme celui-ci a suivi en l'adoptant, l'exemple de l'Opéra.

Ces réflexions étaient sensées ; elles auraient dû prévaloir mais il n'en fut rien, car nous savons tous que la vieille coutume a reparu plus tard et se maintient encore¹¹⁸.

Bien que prêtant à polémique et flattant les egos des chanteurs, cette pratique tend à persister¹¹⁹. Elle est un élément de délimitation des fonctions du régisseur face aux exigences des autres artistes :

Or, l'autre soir, après José-Maria, comme il se proposait à venir annoncer MM. Cohen, Meilhac et Cormon, M. Montaubry, l'arrêta, lui signifia qu'à lui seul, Montaubry appartenait de remplir cette importante mission. M. Paliani protesta. Alors M. Montaubry lui déclara qu'au terme de son engagement il était autorisé à nommer les auteurs de toutes les pièces qu'il jouait.

Voilà je l'avoue, qui me semble adorable. Qu'un chanteur exige des appointements excessifs ; qu'il demande des feux et un congé cela se conçoit mais qu'il réclame comme une faveur, le droit de remplir une corvée souvent très désagréable, dans le seul but de se distinguer de ses confrères, c'est là un trait de vanité comique dont je crois, les ténors sont capables.

Celui-ci a demandé à annoncer les auteurs. D'autres voudront certainement le surpasser. Je m'attends, un de ces jours à voir Achard ou Capoul demander la permission de coller les affiches. [...] Il me semble aussi qu'en poussant les ténors dans cette voie et en les stimulant un peu, on les amènerait aisément à demander le droit de balayer la salle où de tirer le cordon. On aurait alors des ténors à tout faire, et le directeur pourrait supprimer du coup le metteur en scène, le garçon d'accessoires, le régisseur et le concierge.

Ce serait tout bénéfice¹²⁰.

Dans les faits, ce type d'annonce, contrairement à celles d'avant-spectacle n'est pas exclusivement réservée aux régisseurs. Si elle est demandée par un artiste et qu'elle n'est pas lue, la décision fait appel à l'arbitrage du régisseur qui, de concert avec la direction, peut l'accepter, ou contester son utilité et la récuser¹²¹. Dès 1858, on reconnaît que les comédiens ont le droit de parler au public¹²², et il arrive à Paliani de céder sa place au

¹¹⁸ *Le Ménestrel*, 16 mars 1890, extrait de « *l'Histoire de la seconde salle Favart de Soubies et Malherbe* », chapitre xiv (1856-1859), p.2.

¹¹⁹ « Le compositeur, lui, n'avait d'autre titre musical que ses fonctions, et lorsque suivant l'usage qui tendait à se maintenir, le régisseur Paliani vint en habits noirs et gants paille nommer les auteurs, il annonça tout au long que c'était le premier ouvrage de M. Jules Cressonnois, chef de musique du 2^e régiment des cuirassiers de la garde impériale. » *Le Ménestrel*, 13 avril 1890, « *Histoire de la seconde salle Favart de Soubies, Malherbe, chapitre 14, 1856-1859, Meyerbeer à l'Opéra Comique Le Pardon de Ploërmel (suite)* », p. 114.

¹²⁰ *Le Figaro*, 26 juillet 1866, « *Courrier des théâtres* », p. 7, Jules Guinot.

¹²¹ Nombreuses sont les mentions de tels refus sur les journaux de bord. La formulation est souvent identique à celle rédigée le samedi 8 août 1874 « Mlle Chevalier étant enrôlée, elle demanda une annonce mais l'annonce n'a pas été faite ». (Journal de régie du 8 août 1874).

¹²² Paliani joue personnellement un rôle dans l'évolution de cette pratique : « C'est un fait désormais acquis ; MM. les comédiens auront tous le droit de parler au public, ce qui, jusqu'à présent, n'avait été

profit d'un chanteur¹²³. Cette pratique demande de la part de celui qui la déclame d'évidentes qualités d'élocution (que l'on trouve aisément chez les régisseurs, ceux-ci étant, à l'instar de Paliani, également des comédiens ou des chanteurs). Mais elle exige aussi une parfaite connaissance des codes. Le code vestimentaire exige un habit noir (les gravures représentent la plupart de temps une sorte de frac à queue de pie) ainsi que des gants blancs qui sont souvent utilisés comme symbole même de l'exercice de la régie. À ce code vestimentaire il faut ajouter une forme de cérémonial :

Le régisseur lui-même doit se plier à des règles strictes héritées d'une vieille tradition qui demandait que l'on salue trois fois lors des annonces (une première dans la direction de la loge du roi, une deuxième vers celle de la reine et une dernière en regardant le public)¹²⁴.

Quant au texte prononcé, il n'est pas reproduit sur les journaux de bord qui se contentent de dire qu'une annonce a été faite, en précisant le motif de celle-ci. Il n'est pas possible d'accéder à cette forme de communication orale autrement qu'en consultant la presse qui se plaît à relater ce moment sous la forme d'une véritable petite scène dans le théâtre au sein de laquelle le régisseur tiendrait le premier rôle. *La France musicale* du 7 janvier 1855 fait à ce propos un quasi-reportage à propos d'une représentation du *Pré-aux-clerics* :

Le soir, à neuf heures, la toile se levait à l'Opéra Comique, après la représentation des *Sabots de la Marquise*, et M. Paliani, en habit noir et en cravate blanche, faisant son apparition solennelle devant le trou du souffleur, pour adresser au public ces paroles, que nous reproduisons textuellement : — Mesdames et messieurs, une grave indisposition oblige Mme Miolan à ne pas chanter ce soir dans *Le Pré-aux-clerics* ; Mme Uglade veut bien la remplacer, et elle ose réclamer toute votre indulgence.

Ménageant le suspens, l'apparition du régisseur se constitue au travers des récits telle la première scène du spectacle, sorte d'apostrophe au spectateur : elle est un vrai prélude à l'œuvre présentée et fait partie intégrante de la représentation¹²⁵.

toléré que de la part de M. Paliani. Je ne sais rien de plus familier ». *Le Figaro* du 10 octobre 1858, « les coulisses du théâtre », p. 7, Charles de Courcy.

¹²³ « Ce n'est pas M. Paliani qui a nommé les auteurs : on a laissé cet honneur et ce plaisir à M. Capoul ». *Le Figaro*, 17 février 1868, « Théâtres », p.3, Jules Prével.

¹²⁴ Arthur Pougin article « Saluts au public », *op. cit.*, p. 665. Ce salut est propre au régisseur : dans son *Dictionnaire des coulisses* Antoine Harel, *op.cit.*, p. 75 affirme que : « Le commissaire de police se dispense toujours de cette formalité lorsqu'il entre en communication avec le parterre ».

¹²⁵ Le récit est mis en scène de la même manière dans d'autres publications : *Le Corsaire* du 22 avril 1850, Opéra Comique « *Le Songe d'une nuit d'Été*, paroles de MM. Rosier et de Leuven, musique de M. Ambroise Thomas, vient d'obtenir un succès éclatant. [...] Avant le lever de rideau, M. Paliani s'était avancé vers la rampe, en habit noir, et avec la mine attristée d'un messenger qui vient annoncer de fâcheuses nouvelles. L'auditoire a pu craindre un moment que quelque nouveau contretemps n'entravât la représentation d'un ouvrage qui a dû traverser bien des contrariétés ; mais M. Paliani s'est borné à dire, en termes très convenables, que Couderc, au moment d'entrer en scène, après huit ans d'absence, avait été saisi d'une émotion tellement violente, qu'il était forcé d'avoir recours à toute l'indulgence du public. Des applaudissements prolongés pendant plusieurs minutes ont salué l'apparition de cet artiste qui a justifié

Tout comme l'annonce face publique, ce type de récit contribue à forger dans l'imaginaire collectif le personnage de Paliani-régisseur. Plus que toute autre tâche, elle lui est indissociablement liée. Sa suprématie transparait au détour des commentaires qui vont jusqu'à lui prêter le titre « d'homme-annonce ¹²⁶», cette fonction lui collant à la peau au sens premier du terme. À tel point que son absence, en semblables circonstances, suscite étonnement et inquiétude : « Pourquoi le soir de la première représentation du *Cabaret des amours*, Paliani n'était-il pas à son poste pour donner officiellement au public de l'opéra-comique le nom des auteurs ? ¹²⁷» s'interroge un critique.

Sur les journaux de bord la formule consacrée est « Paliani a fait une annonce » ou « Paliani a annoncé le nom des auteurs ». C'est parfois le pronom « on » (on a fait une annonce) sans autre précision. Le remplacement de Paliani dans cet office est suffisamment rare pour être remarqué et noté lorsqu'il a lieu. Ce changement est d'ailleurs argumenté, à l'occasion, dans les comptes rendus de presse, ce qui prouve le caractère exceptionnel d'un tel événement. *Le Figaro* du 10 juin 1855 écrit, à propos de *Jenny Bell* « Paliani a obtenu un grand succès, à la première représentation, avec cette phrase qu'il dit à la cantonade : “ Le chegond acte va commencher”. Malheureusement, comme, au troisième acte, il joue toujours à la cantonade, un personnage muet, celui du roi d'Angleterre, les forces de l'artiste auraient pu trahir son zèle, et M. Lejeune l'a remplacé dans le premier des deux rôles. M. Lejeune était fort ému et cela se conçoit ». Un tel remplacement n'est d'ailleurs envisagé qu'en dernier recours¹²⁸. Paliani apparaît comme presque irremplaçable en dépit du défaut de prononciation lié à son accent largement commenté par la presse. Car cette confrontation au public engage une forme de responsabilité. Il représente l'administration et à ce titre défend le théâtre face aux éventuelles attaques du public, souvent mécontent de ne pas voir ses exigences, ou attentes, satisfaites lors des changements de programme et de distribution. En tant que régisseur représentant du théâtre, Paliani doit pouvoir prendre toute décision utile :

pendant le cours de la soirée, l'accueil enthousiaste et sympathique dont il a été l'objet. [...] La mise en scène fait le plus grand honneur à Mocker ».

¹²⁶ « Ce soir tout était tranquille à l'Opéra Comique où *L'Ombre* avait obtenu son succès ordinaire. Tout à coup, la salle tremble, trépigne et réclame *La Marseillaise*, couronnement indispensable d'une bonne représentation. Paliani, l'homme-annonce s'avance ému sur la scène et déclare qu'il est impossible de servir le civet patriotique faute de lièvre ». *Le Figaro*, 23 juillet 1870, « la Marseillaise », Alexandre Duvernoy.

¹²⁷ *Le Tintamarre*, 16 novembre 1862.

¹²⁸ Paliani est le maître incontesté des annonces. « Avant de commencer Mr Troy voulait une annonce, mais Mr Paliani étant malade n'est arrivé qu'à 8h. On a commencé 10 mn après l'heure indiquée. L'annonce n'a pas été faite, elle était inutile car Mr Troy a très bien chanté ». Journal de régie du mardi 30 juillet 1861.

M. Paliani, régisseur du théâtre, est venu annoncer qu'Acad, subitement indisposé, ne pouvait chanter *La Dame Blanche* et que l'administration offrait en échange *Le Toréador*. Aussitôt, protestations générales, devant lesquelles M. Paliani a dû céder et offrir aux mécontents le remboursement de leurs places. Aussi les deux tiers de la salle sont passés au bureau¹²⁹.

L'enjeu des annonces n'est donc pas seulement artistique et fait appel aux compétences administratives du régisseur au-delà du simple geste de communication. L'empreinte de Paliani à cet égard est d'ailleurs si forte qu'il est associé à cette fonction au-delà des limites du théâtre de l'Opéra Comique. Le 6 octobre 1863, le journal *Le temps* superpose son image à une scène d'annonces ayant pourtant lieu au Théâtre-Lyrique :

Les Pêcheurs de perles (au Théâtre-Lyrique) sont le « premier ouvrage » de M. Bizet, comme M. Ismaël a oublié de nous dire et comme M. Paliani n'aurait pas manqué de nous l'annoncer avec la séduisante voix flûtée qu'il sait prendre en pareilles circonstances.

La « célébrité » ainsi récoltée par Louis Paliani¹³⁰ prend des formes parfois surprenantes et sert de modèle dans la presse à des distorsions ou métaphores d'une grande variété. Elles sont publicitaires dans *Le Courrier artistique*¹³¹, culinaire¹³² et journalistique¹³³ dans *Le Figaro*. Paliani est bien, aux yeux de tous, l'homme-annonce, le seul et unique communicant capable de marquer d'une telle empreinte le discours critique. Cette posture lui est si familière qu'elle est mise en scène dans un cadre artistique par Jacques Offenbach lors de sa création de *Robinson Crusoe* à l'Opéra Comique en 1863. Une douzaine de jours avant la première, *Le Figaro* dévoile une partie des particularités de l'œuvre à venir :

On ne se figure pas quel parti une plume habile pourrait tirer des mille incidents parisiens qui nous valent des communications officielles. Le communiqué est un élément tout nouveau destiné à prendre une large place dans la presse et même au théâtre. Jacques Offenbach qui est toujours à la

¹²⁹ *La Comédie*, 24 janvier 1869, « Opéra-Comique », p. 3, J. Fernandez.

¹³⁰ La déclamation des annonces par Louis Paliani est largement commentée dans la presse. Voir en annexe 18 un article du journal *le Corsaire* du 24 novembre 1850, « Feuilleton du *Corsaire* : Causerie », P.A. Fiorentino. On y apprend entre autres que les annonces peuvent être rédigées par la direction puis transmises au public par la voie du régisseur.

¹³¹ « Chaque fois que M. Colleuille, à l'Opéra, ou M. Paliani à l'Opéra Comique, s'avancera vers la rampe et dira : — Messieurs, la musique du nouvel opéra que l'on vient de représenter devant vous est de M. X. J'ajouterai : — Et de son piano sortant des ateliers Pleyel » *Le Courrier artistique*, 8 janvier 1865, « Variétés », p.127, J.J. Debillemont.

¹³² A propos du succès d'un pâté lors de sa dégustation *Le Figaro* écrit :

« L'enthousiasme était à son comble, et Monselet a demandé comme après une première représentation : — L'auteur ! l'auteur ! Notre Amphitryon s'est levé alors, et, faisant les trois saluts d'usage, il a prononcé, de la voix mélodieuse de Paliani la formule sacramentelle : — Messieurs, le pâté que nous avons eu l'honneur de servir devant vous est, pour la croûte, de M. Vuillemot ; pour la purée de gibier, de M. Vuillemot ; pour la composition, l'exécution et la cuisson, de M. Vuillemot ». *Le Figaro*, 23 mai 1858, « petite gazette », p.5, anonyme.

¹³³ Dans *Le Figaro*, un journaliste prend la parole « Jusqu'à nouvel ordre l'intérim de la chronique est confié à votre dévoué serviteur, qui n'aura pour tout mérite que d'être fidèle à lui-même, et qui viendra, à chaque représentation, faire, ainsi que Paliani, trois saluts, genre auvergnat. Et réclamer votre indulgence en faveur d'un chroniqueur jouant les doublures, en attendant la prochaine arrivée de son chef d'emploi ». *Le Figaro*, 18 janvier 1857, p. 1, *Courrier de Paris* », S. Bloch.

pointe de la haute nouveauté, l'a si bien compris qu'il a, me dit-on, intercalé dans son *Robinson*, à l'Opéra Comique, un communiqué dont la musique est une de ses plus charmantes inspirations. On sait que les auteurs du livret ont fait de « Vendredi » un rôle de femme pour Madame Galli-Marié. Mais entre le deuxième et le troisième acte, le régisseur Paliani s'avancera vers la rampe et chantera le communiqué suivant dont la délicieuse musique sera cet hiver sur tous les pianos¹³⁴.

La perspective d'une telle scène suffit à signifier combien la pratique de l'annonce n'est pas pour le régisseur un simple moment de communication que lui confie son rôle administratif. Elle est un moment de rencontre avec le public qui rend son travail de l'ombre visible, et met en avant une personnalité, celle de Louis Paliani.

Le travail du régisseur comporte une large composante administrative répartie entre le suivi et le contrôle des absences, retard, respect des contrats, et des fonctions liées à la communication des informations, à l'intérieur comme à l'extérieur de la troupe. La plus emblématique de ses tâches est l'annonce faite au public qui met particulièrement en valeur la figure de Louis Paliani dont il ne faut pas oublier qu'il est également un artiste. Et pour cause, le métier de régisseur comprend aussi des aspects liés à l'artistique que nous allons à présent détailler.

1.3.2 La composante artistique du métier de régisseur et la pratique de la mise en scène

S'il est un métier qui met à mal les frontières habituellement établies entre les différentes composantes de la gestion d'un théâtre, c'est bien celui de régisseur. Une part non négligeable de ses attributions se rapporte au travail artistique. Il concourt en effet à sa manière à l'élaboration de la mise en scène¹³⁵. Ce lien se manifeste du point de vue historique : il est très régulièrement désigné comme l'ancêtre du metteur en scène¹³⁶. Les deux professions entretiennent en effet des liens étroits¹³⁷, ce qui complique parfois la

¹³⁴ *Le Figaro*, 1^{er} novembre 1867, « Gazette de Paris », p. 1, Albert Wolff.

¹³⁵ Arthur Pougin définit même le metteur en scène comme « Régisseur spécialement chargé, dans un théâtre, du travail de la mise en scène. C'est lui qui doit régler et organiser tout ce travail, indiquer les entrées et les sorties des personnages, fixer la place que chacun d'eux doit occuper en scène, établir les passades et les mouvements scéniques, régler les marches, les cortèges, les évolutions de tout le personnel des chœurs et de la figuration, en un mot prendre soin de toute la partie matérielle de la représentation. C'est donc le metteur en scène qui préside aux études et aux répétitions de tous les ouvrages qui doivent être offerts au public, c'est lui qui porte la responsabilité de leur bonne ou de leur mauvaise exécution, et rien, sous ce rapport, ne peut être fait sans son concours et en dehors de ses indications. » Arthur Pougin article « Metteur en scène », *op. cit.*, p. 519.

¹³⁶ Les fonctions inhérentes à la mise en scène se précisent tout au long de la Restauration en même temps que se développe le soin et les exigences artistiques relatives à la mise en scène.

¹³⁷ Arthur Pougin dans son article consacré au régisseur (*op. cit.*, p. 642) écrit très clairement « il veille à la mise en scène ». Et l'on retrouve mot pour mot cette affirmation dès 1824 dans le *Dictionnaire* de François Harel.

délimitation des rôles. Dans son *Code théâtral*¹³⁸, Rousseau est sans équivoque à ce propos, il stipule dans son article 3 « Le régisseur général met les ouvrages en scène, quand il comprend la scène ». Le régisseur a souvent lui-même pratiqué la scène, lorsqu'il ne la pratique pas en même temps que ses activités de régie. Cette complémentarité et cette superposition des fonctions est souvent source de confusion pour les commentateurs qui confondent parfois la « mise en scène » et la « mise à la scène¹³⁹ » : Paliani, malgré sa réputation de régisseur (les annonces au public contribuent largement à cette notoriété) fait lui-même les frais de telles hésitations lorsqu'il s'agit de nommer précisément son métier. Les journalistes, pourtant au fait du fonctionnement de la troupe, avouent eux-mêmes leurs hésitations :

Vous savez ou vous ne savez pas qu'à l'Opéra Comique M. Paliani, régisseur ou metteur en scène, je ne me souviens plus, est chargé après chaque première représentation de dire au public le nom des acteurs¹⁴⁰.

Pougin désigne d'ailleurs le metteur en scène comme étant celui des régisseurs à qui l'on a remis cette charge¹⁴¹. La distinction entre la mise en scène dite matérielle (relative à l'organisation matérielle des décors, costumes etc.) et la mise en scène « humaine¹⁴² » (qui comprend la gestion des déplacements) éclaire la difficulté à décrire la place précise occupée par le régisseur dans la mise en scène car sa fonction semble dépasser celle d'un simple coordinateur technique bien que ce dernier soit souvent réduit

¹³⁸ L. Rousseau, *Code Théâtral, Physiologie des théâtres, manuel complet de l'auteur, du directeur, de l'acteur et de l'amateur contenant les lois, règles et applications de l'art dramatique*, Paris, J-P Roret, 1829.

¹³⁹ Arthur Pougin met en lumière cette confusion fréquente dans son article consacré à la mise à la scène : p. 521, « Mise à la scène » « Il faut se garder de confondre la "mise à la scène" avec la "mise en scène". La mise à la scène d'une pièce est sa mise à l'étude, son entrée en répétitions, le moment où la pensée de l'auteur va prendre corps et où la fiction écrite va devenir une fiction scénique. La mise en scène est tout autre chose, comme on va le voir. Autrefois, il y a un siècle, on abrégait l'expression, et l'on disait simplement la « mise » d'une pièce. Lorsqu'on annonçait la prochaine mise d'une comédie ou d'un opéra nouveau, cela indiquait que cette comédie ou cet opéra allait entrer en répétition ». L'omniprésence du régisseur dans la phase préparatoire du travail est sans doute en partie à l'origine de ce flou terminologique...

¹⁴⁰ *Le Figaro*, 26 juillet 1866, « Courrier des théâtres », p. 7, Jules Guinot.

¹⁴¹ Arthur Pougin article « Régisseur » « Le régisseur chargé de la mise en scène reçoit, lui, le nom de *metteur en scène*. Tandis que l'autorité du régisseur général s'exerce en tout temps, sur tout et sur tous, que tous les chefs de service se trouvent placés sous ses ordres immédiats, celle du metteur en scène est circonscrite et limitée aux planches du théâtre ; mais là elle est complète, absolue, et chacun lui doit obéissance. C'est le metteur en scène qui *monte* les ouvrages, conjointement avec l'auteur, qui en dirige les études, en régie la marche scénique, donne aux acteurs les indications, les conseils, les avis dont ils peuvent avoir besoin, fixe la place que chacun d'eux doit occuper en scène, indique les passades, les entrées, les sorties, fait mouvoir les masses des figurants et des comparses, qui met, en un mot, une pièce en état d'être représentée et qui est responsable de sa bonne exécution. Ce n'est pas là un mince travail, et un bon metteur en scène est un homme précieux dans un théâtre ». Arthur Pougin, *op.cit.*, p. 642).

¹⁴² Cette distinction est évoquée par Pougin dans son article « Mise en scène » (*op.cit.*, p. 522.) Voir la reproduction de cet article en annexe 19.

au poste d'exécutant¹⁴³. La confusion vient aussi du fait que certains changent de statut en prenant le titre de directeur de la scène¹⁴⁴. Cette confusion trouve sa source dans la proximité des différents titres liés au travail de la scène. Elle trouve probablement son origine dans le fait, qu'une fois la création passée, le metteur en scène dépose en quelque sorte son œuvre entre les mains du régisseur qui, ayant assisté aux répétitions, est chargé de reproduire ses intentions, en son absence et lors des reprises. Il en a alors la responsabilité artistique¹⁴⁵. Cela est particulièrement vrai en province. Dans les théâtres faisant peu ou pas de création, il prend en charge la totalité du travail de mise en scène ou plutôt de sa recreation¹⁴⁶. Il est souvent nommé régisseur général lorsqu'il occupe cette fonction. Cette gestion artistique des répétitions comprend la connaissance des déplacements et postures dans l'espace, l'exécution des volontés expresses des auteurs et compositeurs quant aux traditions interprétatives. Lors des créations, ce travail est réparti, laissant plus ou moins de champ d'action au régisseur par rapport à l'auteur, (ou toute autre personne affectée à la réalisation scénique). Il est dépositaire de la mémoire artistique et à ce titre il est davantage perçu comme un recréateur que comme un créateur¹⁴⁷. Il occupe cette place car il est traditionnellement présent, conjointement avec l'auteur, du début des répétitions à la dernière représentation. Les registres sont à cet égard un témoignage sans équivoque. La présence (ou l'absence) des auteurs durant les

¹⁴³ L'action de création revient souvent à quelqu'un d'autre, ce peut être parfois l'auteur : Art. 2. « L'auteur d'une pièce, sachant mieux que le régisseur le plus exercé ce qu'il a voulu faire, devra venir fidèlement aux répétitions ». Jacques Rousseau, *op.cit.*, p.77.

¹⁴⁴ En 1827, Merle décrit ainsi le directeur de la scène : « Le directeur de la scène serait spécialement chargé du personnel, il réglerait le répertoire avec l'administrateur général, ferait la distribution des rôles, surveillerait les représentations, dirigerait les répétitions et la mise en scène des ouvrages, il ferait exécuter sous ses ordres les décorations, les machines et les costumes, d'après les programmes qui lui auraient été remis par les chefs des autres services, et réglerait avec le chef de la danse les programmes des ballets. » J.T, Merle, *De l'Opéra*, *op.cit.* p. 12.

¹⁴⁵ Françoise Péliisson-Karro insiste cependant sur la nécessité de distinguer les deux fonctions : « À tenter de cerner le régisseur, on rend compte inévitablement du metteur en scène. Les deux ne se confondent à aucun moment mais la mise en scène a constitué pendant longtemps une des fonctions possibles du régisseur général et celui-ci a nécessairement un rôle de garant par rapport à elle. » Françoise Péliisson-Karro, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁶ Jacques Rousseau (*op.cit.*p.78), note que le régisseur doit par exemple lire plusieurs fois l'ouvrage « pour bien se pénétrer des intentions de l'auteur ».

¹⁴⁷ Cela n'est pas toujours vrai et les commentateurs font la distinction, lorsque cela est nécessaire, entre les régisseurs faisant preuve de création et le régisseur dépositaire d'une mise en scène élaborée par quelqu'un d'autre et d'identifiable : « *Les Porcherons*, mercredi 23 août 1865 Le directeur de l'Opéra Comique va reprendre samedi prochain la charmante partition de notre mélodieux Grisar. Le livret n'est ni de M. Scribe, ni de M. de Saint-Georges, ni de M. Leuven lui-même, qu'ont tant joué, avant de lui permettre de faire jouer les autres. Il est de M. Sauvage, un vif et joyeux esprit. Et c'est M. Mocker et ce bon Palianti qui ont veillé à la première mise en scène. » *Le Petit journal*, 24 août 1865, « *Les Porcherons* », p. 1, anonyme.

répétitions est notée par le régisseur¹⁴⁸, lequel possède bien une part dans le travail de mise en scène. Cette part est évolutive et variable¹⁴⁹ car il est parfois difficile, faute de documentation à ce sujet, de faire la différence entre un « metteur en scène » (parfois aussi auteur) au sens de créateur d'un objet théâtral inédit et un régisseur chargé de la mise en scène qui :

Monte les ouvrages conjointement avec l'auteur, qui en dirige les études, en règle la marche scénique, donne aux acteurs les indications, les conseils et les avis dont ils peuvent avoir besoin, fixe la place que chacun doit occuper en scène, indique les passades, les entrées et les sorties, fait mouvoir les masses des figurants et des comparses, qui met, en un mot, une pièce en état d'être représentée, et qui est responsable de sa bonne exécution¹⁵⁰.

La division du travail entre les chanteurs et le régisseur pose elle aussi question. Il semble que ce dernier ait été en charge des mouvements en général (cela impliquant les mouvements de foules des choristes) alors qu'une certaine latitude était laissée au chanteur quant à ses gestes et mimiques¹⁵¹. À ce sujet il faut noter qu'il doit prendre en compte dans son travail la transmission non conventionnelle des rôles de chanteur à chanteur. Le metteur en scène assisté du régisseur n'est pas seul maître en matière de tradition interprétative. Cependant en cas de reprise d'un rôle au pied levé, il se révèle être l'autorité compétente pour diriger le chanteur et lui signifier entrées et sorties. Finalement la méprise entre les différents attendus à l'un ou l'autre des métiers du plateau vient du biais contemporain qui voit dans la mise en scène un geste créateur. Si le régisseur du XIX^e siècle ne fait pas nécessairement acte d'invention qui lui permettrait d'apposer une signature quelconque sur l'œuvre, il demeure néanmoins une pièce indispensable à l'élaboration de la mise en scène¹⁵² auquel il contribue très largement.

¹⁴⁸ Le rapport de l'auteur à la troupe est aussi l'une des préoccupations du régisseur. Le lundi 14 août 1865, Victor Avocat note sur le registre « après la répétition Mr Boieldieu a adressé des remerciements à tout le monde, au nom de la bonne Dame Blanche. »

¹⁴⁹ À l'Opéra Comique cette répartition des fonctions est peu documentée et le rythme conséquent des créations laisse entrevoir une place prépondérante de l'auteur. À l'Opéra de Paris en revanche l'évolution de cette répartition régie-mise en scène est bien mieux documentée : Vieillard Duverger, régisseur général depuis juin 1822, est spécialement chargé à partir de 1823 de « la partie scénique, de la direction des magasins, des costumes et des décorations ». En juillet, la place de régisseur général est supprimée : la mise en scène incombe au « maître de la scène ». Le 29 août 1827, Lemétayer prend un nouveau titre : régisseur de la scène, il est chargé de « l'exécution du répertoire et du conduit des ouvrages pendant le spectacle ».

¹⁵⁰ Arthur Pougin, *op.cit.*, p. 642.

¹⁵¹ Ce qui n'empêche pas une certaine forme de direction d'acteur commentée avec humour : « Bonjour Robinson ! – que le perroquet finit par dire de la manière la plus satisfaisante, sous l'habile direction de M. Palianti. », *La Vie parisienne*, 30 novembre 1867, p. 857. B.I.

¹⁵² Scène « partie du théâtre qui comprend le théâtre proprement dit : la scène de l'opéra est la plus vaste que nous possédions à Paris (...) La mise en scène n'est pas l'élément le moins influent d'un succès. Beaucoup de mélomanes en vogue n'ont pas d'autre mérite : le régisseur du théâtre est le véritable auteur de ces sortes d'ouvrages. » François-Antoine Harel, article « Scène », *op.cit.* p. 273.

Notons que même lorsque le travail du régisseur ne paraît pas se rapporter directement à la mise en scène, il concourt indirectement à sa bonne marche : « Pendant les mises en scène, le sous-régisseur doit veiller à

Finalement il nous paraît plus sage, à défaut de pouvoir cerner avec exactitude les contours précis du travail de chacun, de conclure avec Rémy Campos qu'à l'époque, elle peut davantage être comprise comme une pratique collective que comme une œuvre individuelle :

Au XIX^e siècle, aucune des personnes ayant en charge la préparation d'un spectacle ne pouvait être, à proprement parler, qualifiée de metteur en scène, au sens moderne du terme. L'élaboration de la partie visuelle d'une œuvre dramatique est réalisée par un collectif dont les membres exercent des degrés divers d'autorité et d'implication : auteurs, directeur(s) du théâtre et régisseur général. Certains compositeurs avaient une idée très précise de la manière dont leurs œuvres devaient être jouées. Au milieu du siècle, Meyerbeer, Verdi ou Wagner étaient des directeurs d'acteurs intransigeants qui donnaient leur avis même sur les décors ou les costumes. [...]. La fonction du directeur-metteur en scène [...] consiste à indiquer aux acteurs leurs évolutions et à esquisser les grandes lignes de leurs jeux de scène. Le responsable de cette architecture mouvante ne se préoccupe à aucun moment du détail des gestes ou de l'expression physionomique des artistes. La répartition des tâches induite par ce mode d'organisation permet de mieux comprendre la multiplication des anecdotes à propos de chanteurs soudainement poussés sur la scène afin de remplacer au pied levé un collègue empêché¹⁵³.

Le régisseur est celui à qui l'on confie la mise en scène, ce qui, là encore, est source de méprise : lui confie-t-on sa réalisation, sa conformité avec les volontés de l'auteur ou tout autre contributeur ? Les formulations laissent place au doute. Dans le journal *La Comédie*, l'auteur L. Danglas témoigne de ce passage de relais entre auteur et régisseur : « J'ai dû adoucir, pour la représentation, dans ma mise en scène qui est entre les mains de M. Paliani, plusieurs expressions par trop shakespeariennes reproduites fidèlement d'après le libretto de M. Rosenthal ¹⁵⁴».

Ce partage du travail n'est possible que dans la mesure où le régisseur a des compétences dans le domaine artistique. Il est le plus souvent un ancien comédien ou chanteur, il possède une intime connaissance du travail de la scène. Cela lui permet de noter le plus efficacement possible le développement de la mise en scène, les éventuelles modifications, ou coupures, apportées au texte, en plus des éléments relevant purement de la régie (durées, minutages, éléments de conduite technique) et de remplacer d'éventuels collègues souffrants¹⁵⁵. Ces compétences l'autorisent enfin à ajuster son travail aux besoins de la troupe, à évaluer la qualité du travail de répétition et des représentations offertes au public. Il est difficile de mesurer concrètement la nature des

ce que chaque acteur soit bien à sa réplique. Si l'on n'apporte pas le plus grand soin à ces petits détails, qui peuvent paraître minutieux, le soir, les entrées languissent, et il n'est pas de moyen plus sûr pour nuire au succès d'un ouvrage ». Jacques Rousseau, *op.cit.*, p. 80.

¹⁵³ Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *op. cit.*, p. 195-197.

¹⁵⁴ *La Comédie de Paris*, 23 octobre 1864, « Correspondance Au rédacteur », p.3, L. Danglas.

¹⁵⁵ Les journaux de régie témoignent de tels cas de figure.

Journal de régie du dimanche 2 mai 1858 mai à propos de *La Dame Blanche* « Mr Lemaire n'est arrivé qu'à la fin du duo du second acte. Il s'est habillé en trois minutes. Mr Paliani était habillé et prêt à entrer en scène pour chanter le rôle de Gaveston. »

interventions des régisseurs dans le domaine de la distribution des rôles. On imagine que grâce à leur connaissance du personnel et du répertoire, ils peuvent formuler un avis consultatif précieux, mais les traces de telles recommandations ne figurent pas sur les documents conservés. En revanche, leur capacité à gérer les remplacements est, elle, très bien documentée. Ils sont préposés à cette gestion en cas d'absence ou d'indisposition et contribuent parfois eux-mêmes au bon déroulement du spectacle, en reprenant en personne le rôle en souffrance¹⁵⁶. Ces interventions ne sont possibles que grâce à une connaissance artistique intime du spectacle. Le régisseur doit tenir à jour le manuscrit, être au fait de toute modification dans le texte que ce soit le texte musical ou le livret dont il note chaque coupure ou altération¹⁵⁷. C'est d'ailleurs lui qui gère la circulation du matériel musical à fournir aux artistes¹⁵⁸, ce qui est la suite logique de sa gestion des distributions : le 8 février 1855 Victor Avocat écrit : « Aujourd'hui à une heure on a donné à Mr Carvalho la partition de *Galathée*, pour apprendre le rôle de Pygmalion¹⁵⁹ ». Cette connaissance étroite lui donne une compétence quasi exclusive, celle d'évaluer la qualité du travail. L'intérêt des chanteurs est parfois en question, le jeudi 22 juin 1865, le rédacteur note sur le registre : « Après la répétition, on a dit au père de Mlle Bonnefoy qu'il ne serait pas prudent de faire débiter sa fille dimanche, qu'elle avait besoin d'étudier avant de se risquer à jouer.¹⁶⁰ » Il s'agit avant tout de préserver la qualité du spectacle dans l'intérêt des auteurs et du théâtre lui-même. C'est dans cette perspective qu'il consigne l'autorisation accordée à certains chanteurs de « passer » exceptionnellement un air ou davantage de musique en cas de nécessité médicale par exemple. L'emploi du pronom « on¹⁶¹ » laisse planer un doute sur la personne qui prend la responsabilité

¹⁵⁶ Outre les exemples à propos de Palianti déjà cités, notons sur le journal de bord du dimanche 27 mai 1849 : « Mr Bellecourt était indisposé et demandait à faire changer le spectacle mais dans la première pièce il a été remplacé par M. Victor et il a passé ce qu'il avait à chanter dans *Les Mousquetaires* ».

¹⁵⁷ Ce suivi est indispensable pour remplir ses autres attributions (gestion des entrées, sorties, gestes et déplacements, établissement d'une conduite technique et artistique du spectacle.) Il comprend des éventuels arbitrages dont le régisseur doit être informé pour servir au mieux les intérêts des auteurs. On en trouve trace dans le livre de régie du dimanche 7 septembre 1856 : « On a fait des observations à Mr Faure sur la façon dont il répétait, il a répondu que pour chanter son rôle il voulait des changements dans la musique mais Mr Grisar avait déclaré qu'il ne pouvait rien changer alors il n'a pas été possible de continuer la répétition ».

¹⁵⁸ Il n'est pas certain que cette gestion des partitions soit systématique en toute circonstance, il est à noter cependant, qu'en cas de besoin, c'est bien le régisseur qui a cette charge.

¹⁵⁹ D'autres témoignages indiquent que les régisseurs apportent parfois directement les partitions chez les artistes en cas de nécessité.

¹⁶⁰ L'évaluation de l'avancement du travail est un motif récurrent des livres de bord « Mardi 17 août 52, *La Sirène* : A une heure on devait mettre en scène les chœurs mais cette répétition n'a pas eu lieu les choristes ne savaient point assez leurs entrées ».

¹⁶¹ Cette tournure est systématiquement employée pour la rédaction du livre de bord. Cela renforce l'aspect factuel du livre et évacue toute personnalisation au profit du collectif que représente la régie. « Ce sont »

artistique d'autoriser une coupure, mais il y a fort à penser que le régisseur en a une certaine part¹⁶². Il garde à l'esprit que la qualité de la représentation doit être la meilleure possible et émet régulièrement des jugements de valeur consignés au gré de ses écritures. Ils concernent tous les aspects de la représentation. À propos de l'exécution musicale¹⁶³, il note le samedi 26 mai 1855 « Mr Carvalho n'a pas chanté l'air de Crispin, il avait la permission de passer ». Tout amendement à la forme originale de l'œuvre est scrupuleusement consigné¹⁶⁴ donnant à la figure du régisseur des allures de gardien du temple. L'on comprend le soin apporté au relevé des présences qui est moins une lubie administrative qu'une manière de garantir la plus parfaite exécution d'une œuvre, ce qui ne semble pas être toujours le cas : mercredi 25 octobre 1865, le livre indique « Au 2^e acte il manquait sur le théâtre un trompette, Mr Mouseur, un trombone, Mr Delisse ce qui a été cause que le morceau avec les chœurs a été exécuté d'une façon ridicule¹⁶⁵ ». Tous les protagonistes sont concernés par cette vigilance y compris les danseurs qui ne font à priori pas partie du champ d'action de la régie¹⁶⁶. Quant à la mise en scène elle est surveillée de près, mais le régisseur n'est pas fermé à son évolution et écrit le samedi 4 mars 1872, à propos de la représentation des *Noces de Figaro* : « Mr Potel a inventé une nouvelle mise en scène en jouant de la mandoline pendant la marche des chœurs et c'était très bien. » Ce type de tournure nous indique que le régisseur n'est pas le gardien aveugle

est utilisé dans divers contextes y compris ceux dont on pourrait attendre une tournure personnelle, par exemple lorsque le régisseur écrit « on n'a pas été content ».

¹⁶² La participation du régisseur à cette décision paraît logique car de tels aménagements ont des conséquences sur le déroulé du spectacle dont il a la responsabilité : le vendredi 4 mars 1864, le livre de bord indique par exemple « Mlle Marimon a sans prévenir personne, passé son air, ce qui a été cause que les chœurs n'étaient pas au théâtre pour le final ». Ce type de décision revient aussi en partie à l'autorité musicale : jeudi 16 mai 1867, « Sans en prévenir personne, Mr Capoul a dit en scène au chef d'orchestre qu'il ne chantait pas l'air ».

¹⁶³ Lundi 20 mai 1861 à propos de Silvio Silia : « Messieurs, Mesdames les artistes n'ont pas joué la musique de la pièce écrite sur les partitions d'orchestre, L'exécution a été mauvaise et le public peu satisfait ».

¹⁶⁴ Le livre mentionne un chanteur s'arrêtant au milieu de son air sans pouvoir continuer et le mercredi 28 novembre 1855 on peut lire « Mr Faure a passé l'allegro de son air, il n'a chanté que l'andante ».

¹⁶⁵ Toute non-conformité musicale suffit au régisseur pour émettre un avis négatif et cet avis est détaillé et argumenté ainsi que l'on peut le lire le jeudi 7 novembre 1861 « Les instruments de sol n'étaient pas d'accord. L'exécution a été très mauvaise dans l'ouverture et surtout dans le final du 2^e acte. Le public a sifflé. Le directeur a infligé à chaque musicien une amende de 5 fr. ».

¹⁶⁶ Le ballet constitue un monde à part et bien que sa gestion revienne à la régie, en partie, les régisseurs ne sont pas à cette époque d'anciens danseurs, leurs répétitions échappent à la surveillance artistique de ces derniers, ce qui n'empêche pas le régisseur de veiller à la qualité du rendu général, danse comprise : Dimanche 20 mai 1855 le journal de régie indique : « Le pas du second acte a été fort mal dansé ainsi que celui du 3^e au 2^e acte, il n'y avait que 3 arlequins et gilles, et un page, il manquait Mlles Lecerf, Amélie et Laure ». Les chœurs ne sont pas en reste pour ce genre d'appréciation, le dimanche 9 mars 1856, Victor Avocat écrit : « Les choristes ont manqué leurs entrées ils n'y avait que deux gendarmes au final du 2^e acte ».

d'un ordre établi de manière immuable. Il sait mettre en œuvre son discernement artistique pour distinguer une évolution profitable à l'œuvre, d'une innovation portant préjudice à la qualité artistique du spectacle¹⁶⁷ : musique et mise en scène sont auscultées au travers de ce prisme¹⁶⁸. Tous les domaines de la représentation sont concernés par cette sorte de récit informel. Sans que cela apparaisse sur un document séparé dédié, les diverses remarques apposées sur les livres de bord constituent une sorte de puzzle de compte rendu de spectacle. L'appréciation peut être parfois très générale et se limiter à des formules laconiques telles : « cette représentation n'a pas été bonne¹⁶⁹ ». Mais la nécessité de distribuer les sanctions conduit à une appréciation parfois plus précise et nominative. Les éloges à titre individuel sont rares mais il convient de nommer à qui revient la faute¹⁷⁰ : le dimanche 27 septembre 1857, on lit sur le livre de bord « L'exécution de cet ouvrage a été très mauvaise Mr Nicolas surtout a mal joué et mal chanté¹⁷¹ ». La liste des mauvais élèves est constituée de manière rigoureuse : « Le 2^e acte du morceau a très mal été, Mr Bernard et Mme Collas ont manqué de mémoire, Mr Leroy surtout ne se souvenait pas de son rôle et ne chantait pas en mesure. Les chœurs aussi n'étaient pas bons¹⁷² ». Enfin notons que c'est bien la conséquence sur le déroulé de l'ouvrage qui préoccupe le régisseur plus que l'erreur en elle-même. Sans se contenter de noter une fausse entrée, il précise : dans le 1^{er} acte : « Mr Ponchard prenant une fausse réplique est entré trop tôt en scène¹⁷³ ». C'est la même idée qui prévaut lorsque qu'il pointe du doigt les inévitables pitreries et autres évènements cocasses qui semblent être courant, tant les artistes se connaissent bien. De plus le nombre important des représentations et des reprises est propice à ces errements. L'écart ne vaut remarque, et éventuellement sanction, que lorsqu'il est ostensiblement visible. C'est le cas le lundi 15

¹⁶⁷ Entre autres appréciation de ce type, le régisseur note que le mercredi 12 novembre 1856, dans *Le Chalet* « Mlle Révilly est entrée en scène avant sa réplique ce qui a produit un effet très désagréable ». Le régisseur exerce ici son arbitrage.

¹⁶⁸ Notons que l'émission de jugements artistiques par le régisseur se fait dès les répétitions « Samedi 31 octobre 1868 répétition du *Maçon* au théâtre à midi ½ « après cette répétition qui a été très mauvaise et qui n'a pas été jusqu'à la fin on a dit que la scène ne pouvait pas être jouée après-demain ».

¹⁶⁹ Mardi 6 mars 1860.

¹⁷⁰ Par faute l'on entend ici tout ce qui entrave la bonne marche de la représentation et en altère la qualité. Il est souvent question d'alcool et de négligence ou de caprice des artistes, jeudi 27 décembre 1855 « Mr Ponchard s'est dispensé de revenir dans le 3^e acte ». Certains artistes, dans la plus grande décontraction, passent des airs, réclament des annonces etc. ou pire, désertent la scène sans raison.

¹⁷¹ Ces remarques sont pensées comme un suivi évolutif. À propos de ce même chanteur le régisseur note quelques mois plus tard : dimanche 25 avril 1858 à propos de *La Fille du régiment* « Mr Nicolas a joué et chanté son rôle beaucoup plus mal que la première fois ».

¹⁷² Dimanche 29 octobre 1865.

¹⁷³ Samedi 17 juillet 1860 représentation de *Monsieur Pantalon*.

mars 1858 : « Mr Beckers et Mr Berthelier en faisant de mauvaises charges ont été cause que le public a sifflé la fin de la pièce ». L'infortune de la représentation est due sans équivoque à ces dérapages dans le jeu des comédiens. Le bon jugement du régisseur n'est plus en jeu, il se borne à constater le manquement. Dans ce cadre, l'artiste fait ce qui n'est pas permis, à l'instar des musiciens qui « se sont permis de rire dans l'orchestre, parce que Mlle Berlioz avait dit un mot de travers¹⁷⁴ ». Le rire est le motif le plus récurrent de plainte du régisseur car il est à la fois un évènement visible, sonore et dont la manifestation affecte le spectacle, il ne peut être dissimulé aux yeux des spectateurs¹⁷⁵. Ces pas de côté sont parfois involontaires¹⁷⁶ mais ils peuvent aussi être assumés. Le jeudi 9 mai 1867 « Mr Bernard a fait en scène des charges pour faire rire les choristes. Mr Bernard est à l'amende ». Dans ce cas l'arbitrage artistique du régisseur n'entre plus en ligne de compte et il applique le règlement. Cela vient sanctionner un non-respect des principes établis, mesure ayant pour but de conserver la qualité et l'intégrité de l'ouvrage. Cette tenue du plateau est certes une application artistique de son champ de compétences, mais elle fait entrer en jeu d'autres notions. En veillant à la conformité de l'exécution, il protège le théâtre qui se doit de respecter une forme d'intégrité artistique de l'œuvre, et il en a bien conscience. Il écrit :

Sixième représentation d'*Yvonne* livret d'Adolphe de Leuven, musique de Joseph Napoléon Ney prince de la Moskova. Mlle Talmon était indisposée et a fait passer le duo qu'elle ne pouvait pas chanter. M. Souriau était malade et n'a pas chanté la romance alors Mr le Prince de la Moskowa a chargé son secrétaire de faire dresser, par le commissaire de police un procès-verbal constatant que l'on supprimait deux morceaux de musique dans *Yvonne*¹⁷⁷.

De l'admiration pour la trouvaille artistique¹⁷⁸, à la condamnation pour dégradation de l'ouvrage, en passant par la sanction, le régisseur pose sur le papier toutes les réactions que suscite chez lui la représentation. Derrière des constats qui peuvent paraître factuels, il exerce une conscience artistique aiguisée qui transparait au détour de diverses actions relatives à la mise en scène, au contrôle de celle-ci, à sa transmission et son maintien,

¹⁷⁴ Vendredi 7 juin, 1861.

¹⁷⁵ Mercredi 23 mai 1860, *Fra Diavolo* : « Au final du 3^e acte Mr Cornette est entré en scène, il était en costume de brigand ce qui a fait rire les choristes, qui ne pouvaient plus chanter, la fin de la pièce a très mal été ». De telles manifestations ne peuvent pas passer inaperçues.

¹⁷⁶ Samedi 31 août 1861 « Au 3^e acte de *La Dame blanche* Mr Barielle s'était trompé dans le poème, plusieurs artistes de l'orchestre se sont permis de rire de façon à se faire entendre du public ».

¹⁷⁷ Journal de régie du mercredi 4 avril 1855.

¹⁷⁸ Derrière l'apparente neutralité dans l'annonce, on devine un quasi sourire du régisseur : jeudi 5 septembre 1861 : « Mr Ponchard a joué tout son rôle en prenant l'accent gascon ».

conformément aux volontés des auteurs. Cette exigence artistique a aussi des répercussions sur sa manière de gérer et coordonner le travail technique sans lequel l'artistique ne peut prétendre s'exprimer en scène.

1.3.3 Le régisseur comme coordinateur de la technique

Le régisseur est, en plus de ses importantes fonctions administratives et de son rôle artistique, en charge de la coordination dans le domaine de la gestion technique du théâtre.

Cette composante de son activité implique une présence continue aux répétitions et aux représentations. Assister aux répétitions permet la connaissance des besoins particuliers au spectacle et le suivi des solutions envisagées et adoptées pour en résoudre les problèmes, concernant les costumes, les accessoires mais aussi le décor et le travail de machinerie nécessaire à une manipulation en toute sécurité, et dans le respect du projet artistique. Cette présence, au gré des observations, est notée sur les journaux de bord, lesquels ne concernent pas toujours directement le travail technique mais donnent des indications sur les présences, les retards, le travail effectué et son éventuelle qualité. Le jeudi 22 mars 1855, Victor note à propos d'une répétition de *La Ferme* : « Mr Bussine n'étant pas venu, cette répétition a été très mauvaise ». Mais l'on pourrait penser que le régisseur passe seulement en début de séance de travail pour relever les absences et retards, puis à la fin, pour récolter les informations utiles. Or, certains témoignages semblent indiquer qu'il est bien présent pendant les répétitions. Le samedi 6 juin 1857, on peut lire sur le journal « Mlle Boulart ne savait pas son rôle et, à une observation qui lui était faite à ce sujet, elle a répondu très impertinemment ». C'est le seul protagoniste qui peut par son regard attentif, recueillir les besoins des uns et des autres, et anticiper d'éventuelles demandes ou difficultés qui pourraient se produire ultérieurement, lors des répétitions en scène et dans le décor. Cette connaissance lui est très utile car il est, bien entendu, aussi présent pendant tout le déroulement de la représentation¹⁷⁹. Étant en lien avec les différents services du théâtre et particulièrement avec la technique, c'est lui qui est chargé du déclenchement de certaines actions comme la gestion des rideaux. Bien que ceux-ci soient manœuvrés par les machinistes, c'est bien le régisseur qui orchestre la coordination d'une telle manœuvre, une fois qu'il a connaissance de l'état de la troupe

¹⁷⁹ Il n'est d'ailleurs pas rare que plusieurs régisseurs soient présents. Même s'ils ne sont pas présents en tant que régisseurs, ils sont artistes et peuvent prendre part au spectacle et intervenir en cas de nécessité (remplacements, gestion technique etc.).

qu'il vient d'appeler à son service. Dans son *Manuel des coulisses*, Dumersan décrit ce travail de coordination d'équipe :

RIDEAU(AU) cri de manœuvre. Le régisseur frappe ses trois coups ; les rois, les princesses, les traîtres, les tyrans, les amoureux, les duègnes, se portent en flots tumultueux vers les coulisses ; le souffleur s'enfonce dans son trou, se mouche, toussé, ouvre son livre ; le régisseur fait encore deux ou trois tours dans l'arène dramatique, et crie d'une voix de stentor *Au rideau !* Le rideau se lève majestueusement et livre l'ouvrage nouveau aux chances du succès et de la chute. *Au rideau !* est souvent un cri d'impatience du public, mais alors c'est pour le faire baisser. *Au rideau !* criait-on au Théâtre-Français en écoutant Allain Blanchard ou le citoyen de Rouen. *Au rideau !* disait le public [...] ¹⁸⁰.

Ce témoignage indique que les trois coups ne sont qu'une partie, la plus manifeste aux yeux des spectateurs, du travail de coordination des équipes entrepris par le régisseur tout au long de la représentation ¹⁸¹. Ce travail est continu car il doit gérer tous les imprévus dont les registres offrent un florilège. À chaque événement consigné, on devine en creux et sans que cela soit toujours indiqué, sa réaction et ses efforts pour gérer un incident ¹⁸² et les multiples contretemps qui parfois s'accumulent : vendredi 13 juin, « au commencement du spectacle le gaz manquait au lustre. Les musiciens étaient en retard de 7 minutes pour commencer et l'on est venu se plaindre du bruit que l'on faisait dans l'orchestre ¹⁸³ ». Les journaux ont le mérite d'apporter des éléments factuels tels que : lundi 9 novembre 1868 « *Mignon*, seizième. Le coiffeur qui était gris ne pouvait pas coiffer Mr Marchand ce qui a été cause d'un retard de 10 minutes » ; et aussi de nous faire entrer dans le déroulement de la représentation telle que l'appréhende le régisseur qui note, le dimanche 2 décembre 1855 : « Mr Beaupré qui jouait pour la première fois le rôle

¹⁸⁰ Dumersan, *op.cit.*, p. 83.

¹⁸¹ Il faut d'ailleurs interpréter le fait de frapper les trois coups comme un acte de coordination ainsi que le décrit le *Code Rousseau*, art 7 du machiniste : « C'est le régisseur qui crie : "Place au théâtre !" qui frappe les trois coups pour avertir l'orchestre, et le : "au rideau !" si terrible à l'oreille du débutant ». Il existe même des témoignages selon lesquels dans certaines pièces à grand spectacle, les coulisses sont si bruyantes que ce dernier doit faire « tirer deux coups de pistolet à la cour et au jardin pour avertir le personnel des dessous lors des changements de décor les plus compliqués ».

¹⁸² Cette capacité à gérer les incidents dépasse la rampe comme en témoigne cette anecdote relatée par *Le Figaro*, premier juillet 1858 : « Un incident folâtre est venu égayer la prose de M. Scribe, qui est déjà très gaie par elle-même. Dans la scène de la folie, un chapeau qui s'était endormi probablement est tombé de la salle sur le théâtre ; il s'en est bosselé de désespoir. Mais voilà le comique de l'affaire : après le spectacle, le monsieur court au théâtre pour réclamer son chapeau qui s'était si mal comporté en société, on le cherche, on ne le trouve pas. Il pleuvait toujours ; on offre au monsieur de s'en aller nu-tête, le monsieur refuse ce rhume de cerveau. Ne sachant plus où donner de la tête, M. Paliani s'empare du chapeau de M. Becker et en coiffe le monsieur qui regagne son logis avec un casque moscovite en forme de pain de sucre, très incommode du reste. Celui qui retrouvera le chapeau perdu aura une récompense honnête : on lui dira merci ». Il est bien sûr impossible de vérifier la véracité d'une telle anecdote, mais l'on peut penser que cela paraît au moins probable aux yeux des lecteurs du journal.

¹⁸³ Cette liste de contretemps est invariable des registres et on en trouve bien d'autres exemples : dimanche 3 octobre 1858 « les machinistes n'étaient pas à leurs postes pour lever le rideau à la fin de l'ouverture ; Giovanni fils était en retard, au moment d'entrer en scène il y avait 10 choristes qui n'avaient point de perruque ; Mr Couderc et Mr Paliani n'étaient pas coiffés pour commencer ».

de Courchemin n'est arrivé au théâtre qu'à la moitié du second acte, on était inquiet de ce retard¹⁸⁴».

Le régisseur a la charge du bon déroulement de la représentation, ce qui comprend aussi le point de vue technique. Pour ce faire, il régit la coulisse et exerce un pouvoir, désigné à maintes reprises par les contemporains de Paliani comme la « police de la scène ». Cet exercice requiert de nombreuses actions qui concernent des faits aussi variés que le maintien du silence, la vérification de la présence de chacun à son poste en temps voulu, l'absence d'intrus au plateau, entre autres éléments qui font appel à sa vigilance. Dans un même temps donné, le régisseur « Le régisseur [...] permet ou défend aux intrus l'entrée des coulisses, et en chasse les chiens¹⁸⁵ ». Dans cette perspective le bon déroulement du spectacle est soumis à la capacité qu'a le régisseur de remplir ce rôle d'autorité coordinatrice. Il doit avoir suffisamment d'aplomb et d'ascendant sur la troupe pour maintenir cet équilibre nécessaire au plateau. À propos de police de la scène, cette manière qu'il a d'en imposer est souvent commentée comme étant l'enjeu majeur pour obtenir une troupe opérationnelle¹⁸⁶.

Le régisseur est le moteur secondaire de la machine théâtrale, la doublure du directeur. Tandis que son chef de file, suffisamment orné de sa majesté morale est au théâtre comme chez lui, c'est-à-dire en robe de chambre et en pantoufles, le régisseur porte une perruque, un habit noir et une cravate blanche. Il se mouche dans la soie et prise dans l'or. Cette tenue soignée est indispensable au maintien de son autorité. Il faut que la colère du premier sujet mis à l'amende s'arrête devant la dignité du linge blanc et devant l'auguste éclat de l'elbeuf. Il faut que le figurant qui vient de faire un tour à la cantine se dégrise à la seule vue des splendeurs de son tyran.

Le régisseur règne dans les coulisses. Il impose silence, il gourmande, il gronde comme le tonnerre. D'un œil rapide il parcourt son empire et cherche s'il n'y voit pas quelques figures étrangères, quelques intrus qui ne jouissent pas légalement de ses entrées ; aperçoit-il un Philistin danser ? il l'aborde avec indignation et le fait sortir du sanctuaire.

Oh ! comme le commis marchand, qui par la protection du neveu du costumier en chef est parvenu à entrer dans les coulisses avec un paquet sous le bras, comme le commis marchand redoute le régisseur ! Il l'évite, il le fuit, il croit toujours le sentir sur ses talons¹⁸⁷.

On remarque que ce supposé pouvoir est commenté par les auteurs qui s'intéressent au fonctionnement de la coulisse, mais que de telles scènes mettant en jeu son exercice ne sont pas documentées par des témoignages directs de régisseurs ou d'éventuelles

¹⁸⁴ Cette gestion du temps de la représentation est bien sûr la suite logique du travail mené en amont par le régisseur : « Dimanche 19 mai 1867. Mr Capoul n'est pas venu on a été chez Mr Capoul, il était absent, le concierge a dit qu'il avait oublié de lui donner son billet d'avertissement et qu'il était resté dans sa boîte ». Le bon fonctionnement du spectacle découle du travail préalablement fourni par les régisseurs.

¹⁸⁵ Cette activité est le prolongement de son travail en répétition : il doit « veiller exactement à ce qu'aucune personne étrangère au théâtre n'assiste aux répétitions. Les gens qui ne sont pas habitués à juger un ouvrage dépouillé de tout le prestige de la scène, en prennent une nécessaire opinion défavorable qu'ils vont répandre au dehors, et qui peut nuire au succès de la pièce ». J. Rousseau, *op.cit.*, p.71.

¹⁸⁶ Nous entendons ici le mot troupe au sens large comme l'ensemble du personnel du théâtre de l'Opéra Comique comprenant à la fois le personnel artistique et le personnel technique.

¹⁸⁷ Pierre Larousse, *op.cit.*, p. 854.

inscriptions aux journaux de bord. De fait, la mention de quelques écarts et des sanctions adoptées (les amendes) suffit à établir, par déduction, le cadre dans lequel s'exerce cette autorité. Le fait de régir la coulisse prolonge naturellement le travail de veille au respect du règlement pendant la période de préparation des spectacles¹⁸⁸. Le régisseur en scène incarne le règlement par lequel il tient son autorité déléguée par la direction à cet effet. C'est la multiplicité des choses à vérifier simultanément qui constitue la principale difficulté du régisseur pendant le jeu. Jules Moynet décrit ainsi un régisseur plénipotentiaire quelque peu débordé¹⁸⁹ :

Il faut l'autorité et la sévérité d'un régisseur énergique pour parvenir à régler à peu près tout ce monde. [...] Le difficile est surtout de faire évacuer la scène, d'évincer les curieux, et d'empêcher les pérégrinations des comparses toujours disposés à vagabonder de gauche à droite. Il faut veiller à ce que chaque acteur ne manque pas son entrée, à ce que les accessoires arrivent à l'heure convenable, à ce que les figurants ne désertent pas la scène lorsque la faction se trouve trop longue au gré de leurs désirs, et surtout à ce que, par exemple dans un ballet, on observe le silence pendant la durée de l'acte, chose qui rentre à peu près dans le domaine des impossibilités. Le régisseur a encore la direction du tam-tam, des coups de feu à la cantonade, c'est-à-dire hors de la scène, du tonnerre et de tous les phénomènes météorologiques.

Des éléments relatifs à la technique tels que les bruitages sont clairement établis comme faisant partie des missions du régisseur qui en plus de ses fonctions habituelles prend la main (en jeu) comme chef de service pour la réalisation technique. En effet certains de ces éléments relèvent du contrôle du régisseur en matière de machinerie ou encore d'accessoires¹⁹⁰. Il joue dans ce cadre le rôle de chef d'équipe. En début de spectacle, ou pour chaque reprise après un entracte, il fait déblayer le plateau au cri de « place au théâtre » et s'assure que tout le monde est à son poste conjointement avec le machiniste. C'est lui qui donne l'ordre de charger le rideau d'avant-scène¹⁹¹ et vérifie la

¹⁸⁸ Jules Moynet (*op.cit.*, p. 138), prête au régisseur le pouvoir d'effrayer invariablement tout contrevenant. Il écrit à propos de figurants jouant aux cartes pendant leur scène « si le régisseur eût été présent, les dits insectes eussent gardé la gravité et le décorum que comportaient leurs rôles ».

¹⁸⁹ Le maintien de la qualité du spectacle malgré les nombreuses représentations est aussi de la responsabilité du régisseur. Jules Moynet décrit non sans humour la difficulté particulière de cette tâche : « Lorsqu'un nombre considérable de représentations a fatigué les acteurs, tous les services secondaires s'en ressentent, le tonnerre est enhumé, les pistolets ratent, les éclairs ne brillent que pour la forme, le régisseur en chef s'en remet à ses aides, qui se déchargent eux-mêmes sur les garçons d'accessoires ». Jules Moynet, *op.cit.*, p. 139.

¹⁹⁰ La presse s'en donne à cœur joie pour relater de manière plus ou moins fictive des scènes cocasses à ce propos : « une nouvelle actrice est donc engagée pour la pièce nouvelle ; cette actrice ne prendra la place de personne, c'est une chèvre. [...] En consultant Buffon et tous les auteurs qui ont écrit sur l'Histoire naturelle, on a découvert que la carotte était, pour ces animaux capricieux, le mets le plus affriolant. En conséquence, un régisseur, M. Palianti, doit se tenir à l'autre bout du pont une botte de carottes à la main et la présenter à la chèvre, qui s'empresse de la saisir. L'expérience a parfaitement réussi ». *Le Figaro* 20 février 1859, « Causerie », p. 2, H. de Villemessant.

¹⁹¹ Bien qu'il n'y ait pas d'information précise, il est probable que le régisseur soit, ainsi qu'actuellement, chargé de la coordination de tous les mouvements de rideau (les appuyer et les charger) car il est décisionnaire, lorsqu'il fait baisser le rideau, par exemple à la suite d'un incident quelconque. C'est lui qui prend alors la décision.

conformité du décor avec l'implantation¹⁹² donnée par le décorateur. Bien que le machiniste soit celui qui maîtrise le mieux les compétences techniques, il est du point de vue hiérarchique, subordonné au régisseur. Le *Code théâtral* est clair à ce propos : « Le machiniste reste chef de tous les ouvriers d'un théâtre : c'est lui qui, sur la note du directeur ou du régisseur dispose les décors, fait les changements à vue, charge l'atmosphère d'électricité¹⁹³ ». Le régisseur a un œil sur tout ce qui concerne la technique, que ce soit la machinerie, les accessoires ou la lumière¹⁹⁴ ; et les journaux de bord sont une trace de cette attention constante portée à la technique. Concernant les accessoires, le régisseur conserve des éléments liés aux commandes, remarque les accrocs au bon déroulement du spectacle. Victor Avocat montre, au travers de ces annotations du registre, que sa connaissance du spectacle lui permet de distinguer que « Mr Potel avait oublié sa longue vue et n'avait pas posé le chapeau à la place où il devait être¹⁹⁵ ».

Il ne fait pas de doute que c'est bien lui qui est chargé de mettre en ordre les choses lorsque survient une quelconque défaillance des accessoiristes (ou des chanteurs utilisant les accessoires)¹⁹⁶. Le dimanche 9 août 1868 Victor précise que Ponchard, régisseur depuis 1865, a dû gérer la situation : « Mr Philippe a laissé en scène les accessoires du 1^{er} acte de *Galathée* que l'on devait ôter pour le 2^e acte. C'est M. Ponchard qui a été obligé de tout arranger. Le rideau était levé. » Le même soin est apporté au suivi du travail de la machinerie dont les retards sont régulièrement épinglés car ils augmentent la durée des entractes¹⁹⁷. Les manquements en sont détaillés et consignés, de manière individuelle, ou en visant une certaine catégorie. Ainsi, mardi 23 juin 1855 « Les machinistes du cintre n'étaient pas à leur poste pour lever le rideau après l'ouverture. Mr Florence et M. Pierre s'étaient mis hors d'état de pouvoir faire leur service, ils ont été consignés. » On voit ici

¹⁹² Le terme utilisé à l'époque de Paliante est celui de « plantation ». Les livres de bord témoignent de cette vérification par le régisseur : dimanche 9 mars 1875, « le décor n'étant pas en scène on a commencé avec 7 minutes de retard ».

¹⁹³ J. Rousseau, « Du machiniste », *op.cit.* 90.

¹⁹⁴ Dans le registre de 1867-1868 on peut lire un billet sur une feuille de papier séparée qui atteste de ce suivi : « Pour l'opéra-comique bon pour un bouquet des *Noces de Jeannette* donné par Monsieur du Locle, deux autres bouquets pour *Les Noces de Figaro* pour Monsieur Nathan et Madame d'Aurignac. Douze bouquets pour Mignon et Madame Galli-Marié. Le chef d'accessoires. P. Doumergous ».

¹⁹⁵ Journal de régie du mercredi 30 septembre 1863. Le manque de certains éléments est considéré comme un incident digne d'être consigné dans le journal et de manière très précise. L'accessoire manquant est ainsi désigné clairement : « Lundi 1er octobre les accessoiristes n'étaient pas en place, on n'avait pas la nappe ».

¹⁹⁶ On trouve beaucoup moins de commentaires à propos des costumes qui, tout comme la coiffure et le maquillage, semblent échapper au cercle de compétence du régisseur. Tout juste relève-t-on quelques indications, comme le fait que l'on a donné des souliers aux danseurs, sans savoir précisément si c'est à la régie de gérer ce type d'affaires.

¹⁹⁷ « Au 2^e acte les machinistes ont fait faire un entracte de 30 minutes. », journal de bord du 9 février 1854.

que l'équipe technique est elle aussi soumise au respect du règlement faute de quoi elle peut être sanctionnée et mise à l'amende¹⁹⁸ tout comme le personnel artistique. Le régisseur chargé de noter les éventuelles fautes surveille le comportement de chacun. Soirée du samedi 17 mars 1855 : « les machinistes, dont certains n'étaient pas de ... sang-froid, on fait faire du 1^{er} au 2^e acte un entracte très long ». Les machinistes ne sont pas les seuls à irriter son perfectionnisme et il surveille aussi les techniciens en charge de l'éclairage, plus souvent appelés lampistes. Tout comme pour les autres services techniques, les motifs de grief concernant le personnel (parfois en état d'ébriété¹⁹⁹), sont une mise en état non conforme²⁰⁰, ou un retard dans le travail à effectuer²⁰¹.

Aucun service n'échappe à la vigilance du régisseur qui surveille aussi le personnel dédié à l'orchestre²⁰². Les mêmes fautes sont en cause et concernent principalement la distribution du matériel musical : « mercredi 23 juillet Mr Planque n'avait pas mis sur les pupitres les parties des *Diamants* ce qui a été cause que l'on a fait un entracte très long. ²⁰³ » Concernant la machinerie, les accessoires les lumières et l'orchestre, il a principalement une fonction de surveillance et veille à trouver des solutions en cas de besoin. Il est un domaine du plateau dans lequel il ne se contente pas de noter mais passe à l'action, c'est celui des bruitages parfois requis par la mise en scène. Il participe activement aux phénomènes atmosphériques, (qui dépendent des accessoires) : il en dirige l'intensité et la durée.

[...] Pour les cris d'animaux, un instrument spécial a été construit. C'est un tambour très allongé, terminé par une peau d'âne à une seule de ses extrémités [...] l'exécutant, ordinairement le régisseur, place le tambour entre ses genoux, puis la main recouverte d'un gant enduit de colophane, il frotte plus ou moins vivement sur la corde, et il se produit alors des grognements prolongés, sourds ou éclatants²⁰⁴.

¹⁹⁸ Les journaux sont très clairs concernant le fait que les machinistes et les lampistes peuvent eux aussi être mis à l'amende. Le motif est d'ailleurs parfois évident et ne requiert pas l'appréciation personnelle du régisseur : jeudi 22 mai 1862, « Les machinistes par manque de soin ont été cause que Mr Capoul s'est blessé en tombant sur la montagne. Les machinistes ont été mis à 10 francs d'amende ».

¹⁹⁹ Jeudi 5 septembre 1861, « Fleury le lampiste a mal fait son service. Il était ivre ».

²⁰⁰ Mercredi 21 mars 1860 « La lumière dans le clair de lune n'était pas en état ce qui après l'entracte joué a été cause d'un retard de 7 mn, l'effet de lumière a été très mauvais ».

²⁰¹ « Pendant l'ouverture de la première pièce le lampiste n'avait pas encore monté la rampe il était en retard de dix minutes. » Journal de régie du 8 mai 1855.

²⁰² L'on parlerait aujourd'hui de régie d'orchestre mais le terme usité à l'époque est davantage celui de garçon d'orchestre. Il a notamment la charge d'installer le matériel nécessaire (chaises pupitres et partitions).

²⁰³ Le motif du retard est le plus abordé à propos de la régie d'orchestre : lundi 31 juillet 1854, « Le garçon d'orchestre n'ayant pas mis les parties sur les pupitres, on a commencé 7 minutes après l'heure indiquée ».

²⁰⁴ *Le Monde illustré*, 29 novembre 1873, p. 339, Pierre Véron. Cette extrême polyvalence du régisseur est d'ailleurs moquée « On n'est pas arrivé malheureusement pour l'absolue vérité, à leur apprendre à répondre à la réplique ; du reste certains régisseurs ont fait une sérieuse expérience de la langue canine, et remplacent à merveille l'animal absent ». Henry Buguet, *Foyers et coulisses*, Paris, Tresse, 1875, p.59.

Ces fonctions techniques de surveillance du régisseur le rapprochent de ce que l'on pourrait nommer aujourd'hui un directeur technique et cette charge comprend la gestion de la sécurité du théâtre. Il assure, en lien avec les autorités de police, la sûreté du public si des événements extérieurs au théâtre viennent à se produire, comme le décrit l'édition du journal *Le Figaro* en date du 14 juin 1869 :

Nous entrons à l'Opéra Comique pour entendre chanter autre chose que la Marseillaise. Jaguarita vocalise : Je te fais roi ! À ce moment un accompagnement de tambour se fait entendre sur les boulevards. Tous les spectateurs se lèvent comme un seul homme et font mine de fuir, lorsque le régisseur, ce bon M. Palianti paraît en habit noir, et, au milieu des sauvages surpris, il fait les trois saluts d'usage, et : — Mesdames, Messieurs, ne vous dérangez pas, les portes du théâtre sont fermées. Tableau !

C'était le moment où, pour rétablir la circulation sur le boulevard, on avait dû intercepter toutes les issues.

À l'intérieur du théâtre il a la charge de la gestion technique du bâtiment. Une mauvaise odeur²⁰⁵, une fuite de gaz²⁰⁶, un dégagement de fumée suspect²⁰⁷ et il doit intervenir, faire cesser le problème, en avertir le public et prendre en conséquence les décisions qui permettront au spectacle de se dérouler dans les meilleures conditions possibles.

La sécurité est l'une de ses priorités, il doit veiller à la prévention et à la gestion des incendies en lien avec les pompiers qui sont invariablement en service au théâtre. Le régisseur doit s'assurer de leur présence, les appeler le cas échéant. Victor note que le mardi 23 février 1875, « À 11h1/2 on a envoyé chercher les sapeurs-pompiers à la caserne de la rue Blanche²⁰⁸ ». Cette présence est d'ailleurs obligatoire pour débiter la représentation dont le régisseur ne donne pas le coup d'envoi tant que toutes les conditions de sécurité ne sont pas réunies. Il note que « Le spectacle devait commencer à 6 heures 45 minutes mais le détachement de sapeur-pompier n'est arrivé qu'à 7 heures et

²⁰⁵ Samedi 28 juillet 1855 « Vers 18h, pendant le second acte des *Mousquetaires* les vidangeurs ayant commencé leur travail, il y avait dans le théâtre et dans la salle une odeur infecte ; ce qui a été cause que la représentation a été suspendue. On a baissé le rideau et après un quart d'heure d'attente le spectacle a continué ».

²⁰⁶ Mercredi 16 mai 1856 : « on avait affiché *Madelon* et *Le Domino noir* mais il y avait, rue Marivaux, une rupture au tuyau du gaz ce qui a été cause qu'il n'a pas été possible d'éclairer dans la salle. Le public était entré et l'on a rendu l'argent. » Le gaz est un motif de problème récurrent.

²⁰⁷ Lundi 1^{er} mai 1865 « Pendant le 2^e acte du *Saphir* les sapeurs ont allumé le poêle de la cave la salle était pleine de fumée on a été obligé de faire une annonce afin de rassurer le public ».

²⁰⁸ C'est une partie du personnel de La caserne de la rue Blanche qui compose le service incendie de l'Opéra Comique et les relations entre l'administration et la caserne semble parfois compliquées et entravent la bonne marche du théâtre : « Samedi 18 mars 1872 : Hier pendant le spectacle on a donné au sous-officier des sapeurs une lettre afin d'avoir un détachement qui à midi ¼ n'était pas arrivé. On a envoyé rue Blanche et la garde est venue à midi avec 5 minutes de retard. Ce retard a été cause que la répétition n'a pas été achevée ». Sans parler du comportement hasardeux des pompiers peu habitués à l'univers théâtral. Le dimanche 14 mai 1865 le régisseur note dans le journal de bord que le sergent des sapeurs du service pendant la représentation « a été peu convenable ».

9 minutes et le commissaire n'a pas voulu laisser éclairer le théâtre avant que les pompiers soient à leur poste²⁰⁹ ». Ces précautions ne sont pas de trop et les journaux de régie répertorient de nombreux accidents dont des départs de feu heureusement maîtrisés et dus le plus souvent à la négligence du personnel technique. Le lundi 5 mars 1855 « Après les valets, dans l'entracte, la négligence de Mr Fleuri le lampiste a été cause que le gaz de la trainée a mis le feu au pendrillon du lointain ». Les machinistes ne sont pas en reste pour alimenter les livres de régie. Le vendredi 21 janvier 1859 « pendant l'entracte du 1^{er} au 2^e acte il est tombé sur le théâtre plusieurs châssis, deux machinistes ont été blessés, cela pouvait être très grave. » Ces événements sont autant de preuve de la nécessité pour le régisseur de veiller au travail des équipes techniques pour assurer la sécurité du plateau, et non pas seulement la qualité artistique de la représentation²¹⁰. Le régisseur ne se contente donc pas de noter l'incident technique, il est le coordinateur qui permet un lien avec tous les services techniques affectés au travail de la scène. Outre le contrôle de conformité artistique, il est garant de l'état du personnel, de la gestion du bâtiment, de la prévention incendie. Il est un rouage indispensable au bon fonctionnement du plateau, il est censeur et décisionnaire en cas d'accident, et en tant que chef (de fait) de la technique, il communique avec le public lors d'événements affectant d'une manière ou d'une autre la représentation.

Le régisseur a donc une charge importante qui fait appel à des domaines de compétences très variés conjuguant administration, artistique et technique. L'étendue de ses attributions en fait un incontournable de la vie du théâtre tant pour le personnel qui interagit avec lui quelle que soit sa fonction, que pour le public auprès duquel il se fait la voix du théâtre. Cette omniprésence contribue à forger une certaine image du régisseur.

1.3.4 L'image du régisseur

Le régisseur devient malgré lui une véritable figure du paysage théâtral. Rémy Campos et Aurélien Poidevin notent à ce propos :

Alors que l'on trouve partout la trace de leur présence, le nom des régisseurs est très rarement mentionné sur les affiches des spectacles auxquels ils ont participé. Ils appartiennent à la catégorie des créateurs anonymes, à la fois chefs d'équipe et concepteurs.²¹¹

²⁰⁹ Journal de régie du mercredi 10 octobre 1855.

²¹⁰ L'ensemble des événements de cette sorte est noté et ce sans critère de gravité ce qui permet de se faire une idée de la (haute) fréquence des incidents au plateau : « mardi 25 janvier 1859 : dans l'entracte du 1^{er} au 2^e acte il est tombé côté jardin une décoration sur la scène qui heureusement n'a blessé personne ».

²¹¹ Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'œil d'or, 2012, p. 147.

S'il est vrai que leur signature est rarement apposée sur leur travail, c'est que leur tâche, dans le feu de l'action est le plus souvent impalpable. En revanche, pour chaque production écrite, leur nom est inscrit. Qu'il s'agisse de la rédaction des livres de bord, de celle des livrets de mise en scène (manuscrits ou imprimés), il est mentionné de manière claire mettant à mal l'idée d'un anonymat relatif au métier. Il faudrait en fait distinguer deux phénomènes. Le régisseur comme membre de la troupe constitue une figure identifiable, connue du public en raison de ses nombreuses interventions devant le rideau à l'occasion des annonces. En parallèle de cette relation directe et concrète avec le public, les très nombreuses références au régisseur (nominativement et en tant que professionnel) dans les articles de presse de l'époque contribuent à lui forger une image comme personnage « type »²¹². Cette représentation est emblématique de l'intérêt porté par le public de l'époque à tout ce qui se rapporte à la coulisse, coulisse dont il demeure le maître incontesté. Sous la plume des auteurs se développe un monde partiellement imaginaire sur lequel les lecteurs projettent ce qu'ils fantasment du métier de régie, mêlant éléments réels et projections fictives. Cette imagination stimulée donne naissance à une sorte d'image d'Épinal du régisseur à laquelle Paliani n'échappe pas, il en est même l'une des incarnations les plus manifestes. Son image fait l'objet d'une production littéraire (articles de presse), picturale (lithographie) et musicale (chansons). Cette fascination se manifeste par un souci majeur accordé à l'identité visuelle du régisseur. Son uniforme est maintes fois commenté. En 1835, *Le Monde dramatique* le décrit de cette façon : « le public de province aime fort à parlementer avec le régisseur du théâtre. Cet infortuné régisseur est forcé de se tenir en frac noir et en petits souliers durant tout le temps des représentations²¹³ ». La longue veste noire, associée aux gants blancs est la tenue adoptée par le régisseur pour se présenter devant le public²¹⁴. C'est ainsi qu'il

²¹² C'est justement cette facette d'homme de l'ombre qui fascine et ouvre la porte à de nombreuses projections.

²¹³ *L'Indépendant, furet de Paris*, « le monde dramatique », p.1, Lodoy Sibille.

²¹⁴ Il est difficile d'être certain que cette tenue était portée en dehors des annonces. Un article du *Monde dramatique* laisse à penser qu'il s'agit uniquement d'une tenue d'apparat et non d'un uniforme revêtu durant tout le service. Son port demeure cependant la règle : « Cela nous rappelle ce qui arriva à un régisseur de L'Odéon, lorsqu'on y chantait *Robin des bois*... L'indisposition d'une chanteuse forçait de supprimer un morceau ; il faut prévenir le public : où est le régisseur ? Il arrive haletant, crotté, il faut faire une annonce. Attendez que je change d'habit. Ah ! bien oui, on crie, et on frappe des pieds et des cannes depuis une demi-heure. Mais je ne puis paraître ainsi ! Vous nous excuserez. On lève le rideau, le régisseur fait ses trois saluts, et dit : veuillez excuser, Messieurs, l'état dans lequel je me présente devant vous ; puis il oublie le sujet réel de son annonce, salue derechef et se retire, sans avoir dit mot de l'indisposition de l'actrice, ni de la suppression du morceau ». *Le Monde dramatique*, 1^{er} janvier 1835, Alphonse Karr, p. 246.

apparaît dans les gravures de l'époque qui le représentent²¹⁵. Cette tenue est associée à la figure du notaire, certainement en raison de l'association d'idées entre deux métiers nécessitant au XIX^e siècle de se changer pour asseoir sa fonction et l'exercer devant les spectateurs. Tous deux portent un habit noir et long mais l'analogie s'arrête là²¹⁶. L'emploi du terme « notaire » pour qualifier la tenue vestimentaire du régisseur devient presque un poncif rédactionnel qui perdure dans le temps. On trouve en 1858 dans *Le Figaro* : « Il est vrai de dire que M. Paliani, déguisé en parfait notaire, est venu réclamer l'indulgence du public pour M. Barbot, pris d'un mal de gorge subit²¹⁷. » On lit une formulation identique au moins dix ans plus tard dans le journal *La Vie parisienne*, ce qui tend à prouver que l'on n'est pas loin de la formule consacrée :

« La toile baisse. Applaudissements frénétiques. M. Paliani, en notaire, vient respectueusement nommer MM. Meilhac et Nuitter et le maestro Offenbach. Les applaudissements redoublent²¹⁸ ». Cette description du costume se double de tentatives de portraits que l'on pourrait qualifier sur le modèle dix-septiémiste de « caractères ». *La semaine théâtrale* note à propos d'une représentation de *La Part du diable* : « Il n'est pas enfin jusqu'à Paliani, le plus ancien gentilhomme de la cour, qui n'ait produit son petit effet ; il a tout à fait grand air sous le feutre et le pourpoint, beaucoup de noblesse dans le geste et la parole ». À l'opposé de ce type de formulation proche du témoignage direct, se développent sur le ton de l'humour des portraits farfelus :

Je termine en vous donnant la biographie physique et morale du régisseur. Le régisseur est, sauf quelques rares exceptions, grand, sec et maigre ; il va sur sa cinquantaine ; le malheur a fait blanchir ses cheveux quand il ne les lui a pas fait perdre ; son vêtement est uniforme : en hiver, le pantalon gris de fer et la redingote de castorine ; en été l'habit ci-devant bleu, le pantalon à peu-près noir ; en toute saison, l'invariable cravate blanche et l'éternel feutre de couleur inverse. Quant au moral ses mœurs sont douces, revenu des vanités du monde qu'il a vues de trop près, il attend et espère... une pension de retraite, tout en élevant une foule de nourrissons dans la crainte de Dieu et des directeurs²¹⁹.

Ce texte relève davantage de la caricature. Il emmène le cliché au-delà d'une simple vignette visuelle donnant presque vie à un personnage. Ce portrait moral²²⁰ se superpose

²¹⁵ Voir en annexe 20 la couverture de la partition du régisseur de L. Huby, un exemple de ce type de gravures.

²¹⁶ Nous n'avons pas trouvé trace de port de gants blancs chez les notaires de cette époque. Il semble que l'analogie repose davantage sur le type de fonction : une fonction de représentation et un habit quelque peu « endimanché ».

²¹⁷ *Le Figaro*, 22 août 1858, « Les Coulistes », p.5, Charles de Courcy fils.

²¹⁸ Bertall, *La comédie de notre temps : études au crayon et à la plume*, Paris, Plon et Cie, 1874, p. 502.

²¹⁹ *Le Monde dramatique*, 15 août 1839, « Variétés esquisses dramatiques », p.3, L. de V.

²²⁰ L'aura du régisseur semble en effet indépendante de son physique, sur les photos conservées à la BnF, il apparaît corpulent, peu élancé avec une physionomie bonhomme. La presse s'interroge d'ailleurs sur cette distorsion entre un physique jugé relativement ingrat et son pouvoir de concentrer l'attention : « Comment Paliani, à qui l'ingrate nature avait plutôt donné l'aspect d'un porteur d'eau, en était-il arrivé

d'ailleurs à la représentation picturale. Honoré Daumier consacre ainsi plusieurs dessins à l'image du régisseur. Dans la série des *Croquis dramatiques* publiés entre septembre 1856 et janvier 1857 deux planches sur les quinze que comporte l'ensemble font appel à cette représentation²²¹. Une de ses œuvres montre le régisseur « en action » distribuant une amende²²². On peut y lire : « Vous avez beau jouer les rois, je ne vous en flanque pas moins à l'amende d'un franc cinquante, pour avoir manqué votre entrée ». Sa présence est suffisamment puissante pour être évoquée même lorsqu'il n'est pas représenté sur le dessin. Sur une autre planche, un artiste en presse un autre qui joue aux cartes dans sa loge, de rejoindre le plateau s'il ne veut pas être mis à l'amende. Une autre lithographie de la même série le représente écoutant les excuses d'un jeune artiste qui tente de justifier ses absences. Le titre « le terrible régisseur²²³ » donné au dessin est sans équivoque. À la représentation visuelle se superpose une représentation morale qui véhicule les poncifs relatifs au régisseur tout en participant à leur diffusion. Ces témoignages iconographiques attestent de son omniprésence au sein de la galerie des portraits familiers du théâtre pour le public du XIX^e siècle. Le support pictural n'est pas le seul à mettre à l'honneur la figure du régisseur. En 1864, une chanson du caveau célèbre la profession :

À l'avant-scène sans façon
 Jumelles en main, je m'installe,
 Et j'examine dans la salle
 Le théâtre... de nos chansons (1)
 Au *directeur*, GIRAUD donne
 Tant de verve et d'agrément,
 Que maint directeur s'étonne
 D'être trouvé charmant.
 Grâce à JUSTIN, *le régisseur*
 Conquiert de glorieux trophées
 Et de la baguette des fées²²⁴

La pratique littéraire s'inspire de la vogue pour ce personnage et *Le Figaro* consacre même un exemple de ce type d'expression littéraire à Palianti. Dans *Le Figaro-programme* du 27 mars 1858 un article de la série des « profils à la plume » lui est dédié :

à jouer les grands seigneurs à l'Opéra Comique ? Nul ne le saura jamais ». *Le journal amusant*, « chronique parisienne », p.2, Pierre Véron.

²²¹ Le régisseur en question semble être un régisseur de théâtre mais à l'époque l'image du régisseur embrasse le métier qu'il soit exercé dans un théâtre lyrique ou non.

²²² Voir en annexe 21.

²²³ Voir en annexe 22.

²²⁴ *Le Théâtre, par les membres du caveau*, mots donnés sur l'air de *Merveilleuse dans ses vertus*, Paris, Imprimerie A. Appert, passage du Caire, 56, 1864, p. 5. Le texte est précédé de la mention suivante : les chansons que contient ce recueil ont été faites sur des mots tirés au sort, et chantées au banquet annuel (dit banquet d'été) qui a eu lieu le samedi 18 juin, chez M. Gérard, restaurateur au *Moulin Vert*, à la porte Dauphine. » Note « l'auteur a suivi l'ordre du tirage au sort, les chansons sur le directeur, le machiniste, le parterre, le rideau, le municipal, la claque, le billet de faveur, n'ont pas été reproduites. »

PALIANTI
(Ce) bon mochieu Paliani
Est roi des chanteurs de Chavoie
Talent au Phygique achorti,
Che bon mochieu Paliani
Tout che qu'il dit est bien chenti,
Qu'il porte la bure ou la choie.
Che bon mochieu Paliani
Est roi des chanteurs de Chavoie²²⁵

Au-delà de l'aspect humoristique, ce type d'expression ne prend pas un régisseur pour support au hasard. Ce choix témoigne de la notoriété du métier, plus particulièrement de Louis Paliani. Il représente une image repérable et identifiable par les lecteurs. Le ton humoristique que l'on retrouve souvent pour évoquer le régisseur « en situation » d'exercer son métier est celui du détournement, qui fait appel à une référence commune. C'est cette construction imaginaire, conjuguée à la véritable notoriété de Paliani qui permet d'envisager que l'évoquer est un gage d'efficacité dans l'écriture journalistique. Tout comme un auteur de roman façonne ses personnages, les journalistes de l'époque n'hésitent pas à mettre en scène Paliani en différentes circonstances, le plaçant au cœur de véritables saynètes, sans doute imaginaires, mais, et c'est là leur impact, elles sont tout à fait imaginables. Plusieurs journaux ont recours à ce procédé offrant à leur lectorat de véritables vignettes sans dessin illustrant un moment particulier de la vie du théâtre. Le 15 août 1858, *Le Figaro* en donne à lire un exemple type :

Il y aura foule, n'en doutons pas. *Panem et circenses*. À propos de cette devise latine, hier, au foyer de l'Opéra Comique, je ne sais plus quel compositeur en demandait la traduction.
M. Paliani, qui se trouvait là, ne put retenir un sourire.
— Vous ne savez pas ce que cela veut dire, vraiment ?
— Vraiment, fait le compositeur.
— Eh bien ! écoutez et retenez, répond M. Paliani, je traduis : *Panem et circenses*, les pièces de M. Dupin²²⁶.

Le foyer, lieu de vie du théâtre, est le plus souvent convoqué pour mettre en scène le régisseur et *Le Tintamarre* y situe une scène de la même tonalité.

On causait de choses et d'autres au foyer de l'Opéra Comique. La conversation vint à rouler sur les excursions lointaines et les voyages.
— Si j'étais riche, dit Mme Uglade, je partirais pour l'Italie.
— Comment, Madame, vous quitteriez Perrin ?
— Sans me gêner
— Moi j'aimerais assez aller en Suisse dit Paliani.
— Moi je ferais un voyage en Orient, dit Mademoiselle Lemercier²²⁷».

²²⁵ *Le Figaro-programme*, 27 mars 1858, « profils à la plume », p.1, anonyme.

²²⁶ Dans ce cas précis, l'aspect purement fictionnel est facile à déterminer, ce n'est pas toujours le cas car certaines scènes trouvent un certain réalisme dans le choix du décor (la scène ou le foyer) et les répliques des personnages (régisseur et artistes la plupart du temps).

²²⁷ *Le Tintamarre*, 7 décembre 1861, p.1, L.A. Gans.

Le choix de sujets parfaitement anecdotiques n'est pas anodin. Le journaliste offre précisément au lecteur ce à quoi il ne pourra jamais prétendre : connaître les coulisses de la création ; les échanges au foyer étant le cœur de l'intimité du théâtre. Le lecteur est en quelque sorte placé dans une posture avantageuse qui le rapproche de l'omniscience supposée du régisseur. Et l'on comprend l'intérêt de ce type de récit qui pourrait en d'autres circonstances passer pour des lignes insignifiantes. Par ailleurs, même lorsque l'auteur fait le choix d'une scène plausible illustrant une attribution du régisseur (ci-dessous l'organisation des auditions et les engagements d'une artiste), l'aspect parfaitement secondaire prend le dessus sur le versant documentaire de la description :

Un jour, M^{me} Saint-Ange, qui n'est ni jeune, ni jolie, ni comédienne, ni chanteuse et que l'Opéra Comique a engagée cependant pour remplacer Mlle Prévost (comme une chandelle remplace un lustre) M^{me} Saint-Ange disons nous devisait avec force minauderie, par devant MM. Paliani, Carlo et quelques autres artistes. Des petites mines on en vint aux petits compliments, et des petits compliments aux grandes confidences, il n'y a que le temps d'échanger un sourire. Mais le sourire était échangé, et M. Paliani parlait déjà beauté jeunesse, avenir quand M^{me} Saint-Ange, à une réponse aussi perfide qu'adroitement posée, avoua qu'elle avait... Trente ans.

Trente ans, reprit Carlo en joignant les mains comme pourrait le faire un simple mortel devant un ange du ciel, et en donnant à sa voix l'intonation de la prière, trente ans ! Oh ! pourquoi pas vingt-neuf ? Mme Saint-Ange de l'Opéra Comique, devint écarlate comme si elle avait reçu un coup de soleil et rentra dans sa loge²²⁸.

Le régisseur est donc une figure hybride entre une réalité professionnelle qui intrigue le public et une représentation fictionnelle qui assouvit cette curiosité²²⁹. Les journaux abritent une autre modalité de convocation de la personnalité de Paliani. L'anecdote du quotidien est mise de côté et son nom est utilisé pour désigner une autorité artistique imposante qui apparaît aux yeux du journaliste freinant la création :

Mon cher ami,

Voici ce que vous m'avez écrit : pourquoi ne travaillez-vous pas dans *Le Figaro* ? C'est bien facile. Soyez gai comme Villemot, spirituel comme Albéric Second, styliste comme Théophile Gautier, brillant comme Saint-Victor, paradoxal comme Roqueplan, savant comme Libri qui a beaucoup lu et beaucoup retenu ; immodeste comme Offenbach, insolent comme... le nom m'échappe, et peut-être arriverez-vous à faire un *Courrier de Paris* supportable.

Ces quelques paroles encourageantes m'ont décidé. J'ai pris la plume et je me suis mis à l'ouvrage ; mais, au moment d'écrire, j'ai vu devant moi se dresser la grosse ombre de M. Paliani de l'Opéra Comique.

C'était un jour de première représentation : il avait à se présenter devant une brillante assemblée pour annoncer les auteurs de la pièce nouvelle. Je le voyais essayant, dans sa loge, trois cravates blanches, deux habits noirs, et je l'entendais murmurer tout bas « Allons Paliani, de la tenue, et surtout faisons en sorte de ne pas parler auvergnat ».

Cette apparition m'a paralysé. Je crains de n'avoir pas assez de cravates blanches et d'avoir trop peu d'habits noirs. Je crains surtout que la langue du théâtre - qui n'est pas celle du XVII^e siècle - ne soit l'auvergnat de M. Paliani. Je passe ma plume à Lambert Thibaust.

²²⁸ *Le Mercure des théâtres*, 30 août 1846, « Modes, littérature, beaux-arts », p.1, L.

²²⁹ Ce type de fiction n'est pas réduit au modèle de la vignette, bien que le plus souvent employé. Certaines scènes font l'objet d'une description plus longue prenant des allures de feuilleton.

Si je ne suis pas un de vos rédacteurs, je suis toujours un de vos amis²³⁰ ».

C'est une fois de plus le moment de l'annonce qui est mis en scène et Paliani est présenté ici comme le parangon des régisseurs. Le fait de le citer est un réflexe d'écriture, c'est une référence culturelle qui peut être comprise des lecteurs. Un journaliste du *Figaro* fait de ce nom un emploi quasi-métonymique :

Malheureusement pour nous autres, pauvres chanteurs enrhumés du feuilleton, il n'est pas de régisseur qui nous excuse ! et j'aurais grand besoin aujourd'hui, pour me tirer de peine, de l'habit noir, des trois saluts, de la basse de M. Paliani ou du fausset de M. Paliani²³¹.

Le rédacteur a besoin d'un « Paliani » c'est-à-dire de celui qui représente à lui seul la profession et son champ d'action.

Au-delà de ses multiples fonctions ; le régisseur est un personnage incontournable de la vie théâtrale. Paliani en tant que chanteur, metteur en scène et publicateur est le modèle le plus cité dans la presse. Sa notoriété contribue aussi à renforcer l'image du régisseur comme un personnage digne d'intérêt, éveillant la curiosité du public en tant que gardien des secrets des coulisses et autorité du théâtre. Les différents objets artistiques (chansons dessins, textes, etc..) produits témoignent de cette place particulière qu'il honora tout au long de sa carrière.

La notoriété des régisseurs se construit aussi en partie grâce à leurs publications. Ils jouent un rôle central dans l'écriture de la mise en scène. Au XIX^e siècle, ils marquent de leur empreinte une histoire de la notation déjà riche de plusieurs siècles dont nous donnerons ici un aperçu. Ils sont au cœur du mouvement qui voit se développer au XIX^e l'écriture de la mise en scène.

²³⁰ *Le Figaro*, 25 octobre 1863, p.4, Paul Siraudin. Ce motif de Paliani en divinité artistique qui contrôle les auteurs était déjà apparue dans ce même *Figaro* le 5 février 1857 : « On vante beaucoup le courage civil ; le courage littéraire attend ses apologistes ; il n'a pas même encore trouvé d'appréciateurs : tant pis pour moi ! Tel que vous me voyez, j'ai lu le manuscrit du célèbre Kuntz sur Loire, j'ai cru à une vengeance de Paliani ; en lisant cette œuvre - excessivement remarquable –il me semblait ouïr les accents suaves de cet artiste qui occupe à l'Opéra Comique une position identique à celle que remplira peut-être un jour, dans la littérature, le Grimm de Meung de Rouvraire me croyant une victime d'une plaisanterie de Piémontais, je déposai lettre, manuscrit et timbres-poste dans un carton. » *Le Figaro*, 5 février 1857, p.6, H. de Villemessant.

²³¹ *Le Figaro*, 15 mars 1863, « Théâtres », p. 2, B. Jouvin.

1.4 La notation de la mise en scène : perspectives historiques et essor au XIX^e siècle

1.4.1 La notation de la mise en scène avant le XIX^e siècle

La *Collection de mises en scène* de Louis Paliani s'inscrit dans la lignée d'une tradition très ancienne. La notation d'éléments relatifs à la mise en scène, ou du moins aux détails artistiques et techniques propres au spectacle est une préoccupation inhérente à la représentation théâtrale et ce, dès le Moyen Âge. Les variations au cours des siècles concernent donc la nature des informations considérées comme devant être mises par écrit et transmises, la quantité d'informations, leurs destinations et les supports manuscrits et/ou imprimés utilisés à des fins de communication. Sous l'effet de mutations littéraires, politiques et historiques, cette pratique de la notation acquiert une maturité qu'illustrent les travaux de Paliani, reconnus comme particulièrement complets et aboutis au sein de l'abondante littérature consacrée à la dimension visuelle de la représentation au XIX^e siècle.

C'est de cette évolution, sorte de protohistoire des livrets¹, dont nous esquisserons ici les contours afin de mesurer l'héritage dont disposent les régisseurs du XIX^e siècle. Ces derniers perpétuent la tradition de publication d'ordre pratique dédiée aux détails de la mise en scène tout en élevant le procédé à un niveau d'exhaustivité encore jamais égalé. Ce panorama permet aussi de saisir la place particulière occupée par les régisseurs dans cette élaboration, et ce dès les balbutiements de cette pratique. Cette approche chronologique permet en outre de nuancer la thèse longtemps en vigueur selon laquelle la « mise en scène » est un phénomène moderne né in extenso au XIX^e siècle et vierge de tout passé. L'intérêt certain et exponentiel² suscité par cette forme d'art au XIX^e siècle a longtemps biaisé l'étude des livrets, en faisant croire qu'il était possible de dater un point de départ « officiel », une apparition reconnue de ces supports. Cette thèse est d'autant plus ancrée qu'elle a été celle soutenue par les premiers travaux sur le sujet dont ceux de

¹ À propos de cette préhistoire voir Mara Fazio, et Pierre Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Coll. « L'Esprit des lettres », Paris, Desjonquères, 2010.

² En 1841, Théophile Gautier note ainsi que « Le temps des spectacles purement oculaire est arrivé » (*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1869, t. II, p. 174-175).

Marie-Antoinette Allévy³. Retracer le parcours de ces écrits consacrés à la mise en scène permet de nuancer cette approche et de montrer comment le livret, y compris dans sa forme primitive, constitue la source de prédilection pour appréhender ce qui est constitué souvent à tort comme un « avant » de la mise en scène.

Ce travail révèle aussi en quoi la nouveauté au temps de Paliani, réside moins dans l'objet « livret » en tant que tel, que dans sa destination, l'ampleur de sa diffusion, la reconnaissance et l'intérêt qui lui sont portés tant par les auteurs que par les professionnels du spectacle (directeurs et régisseurs). Si la forme évolue, c'est dans des proportions moindres au regard du statut nouveau acquis par le livret comme outil indispensable au bon fonctionnement de la vie théâtrale. S'attacher à l'exploration d'autres formes d'expression du même type, contemporaines de Paliani, permet de saisir comment il se situe au sein d'un paysage de publications variées.

1.4.1.1 Les traces au Moyen Âge

Les travaux de Gustave Cohen⁴ ont mis au jour des traces de recension de la mise en scène dès le Moyen Âge. Le travail le plus emblématique de cette quête lointaine est consacré à la découverte d'un manuscrit lié à la représentation théâtrale d'un Mystère à Mons en 1501. Bien que certains chercheurs se soient attachés à révéler des traces encore plus anciennes, et notamment en étudiant l'emblématique *Jeu d'Adam*⁵ au XII^e siècle, un certain consensus s'est établi : le Moyen Âge nous ayant livré peu de documents sur l'activité théâtrale dont il a pu être le lieu, « parler de l'acteur et de son métier relève de la gageure⁶ ».

Bien que ces traces écrites manuscrites, la plupart du temps, soient sans commune mesure avec le travail opéré plusieurs siècles plus tard, elles montrent l'existence dès cette époque de préoccupations liées aux conditions de la représentation scénique.

³ Allévy, Marie Antoinette, *La Mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genève, Droz, 1939.

⁴ Voir notamment Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honoré champion, 1951.

⁵ Voir l'article de Christophe Chaguinian, « Traces de la représentation dans le Jeu d'Adam », *Le Moyen Âge*, vol. tome cxix, n^o. 3, 2013, p. 543-566. Quelques années avant Le livre de Mons, en 1444 *Les Minutes* de Pierre Laucagne donne des indications sur les conditions matérielles de la représentation.

⁶ Michel Rousse, *La Scène et les tréteaux : le théâtre de la farce aux Moyen Âge*, Orléans, paradigme, 2004, p. 145.

Nous savons ainsi qu'au Moyen Âge la mise en scène d'une pièce requérait une multitude de manuscrits à l'usage des divers participants. Outre la copie d'ensemble de la pièce, le metteur en scène usait d'un « abrégé » ou « livre de conduite » qui indiquait la mise en scène et les interventions de tous les acteurs au moyen du premier et du dernier vers de chaque réplique. Les effets spéciaux utilisés dans la pièce étaient notés dans un « livre des secrets ⁷ ». À ce titre, la découverte de Gustave Cohen⁸, dont il fait état dans divers articles⁹, est très précieuse et emblématique, car très documentée. L'auteur relate sa découverte au sein du fonds de la bibliothèque publique de la ville de Mons en Belgique, d'un manuscrit poussiéreux et inattendu :

En présence d'une pareille précision et d'indications si impératives à l'adresse des acteurs, aucun doute n'était plus possible. J'avais sous les yeux le livre même du metteur en scène, l'abrégé, rôle ou protocole, que tenait entre les mains, sur le champ où il régnait en maître, le meneur de jeu à robe longue, au bâton dressé duquel obéissaient Dieu et ses anges du Paradis, Satan et les démons de son Enfer, les ménestrels de l'orchestre et l'immense peuple mouvant des acteurs ; ou encore, comme le qualifiait devant moi Gémier, en contemplant avec émotion le mémoire de son antique prédécesseur : *le livre de conduite du régisseur* ¹⁰.

L'emploi du terme « régisseur » nous paraît nécessairement anachronique, mais notons que le choix de ce terme permet de mesurer la parenté établie par le lecteur du manuscrit entre des pratiques chronologiquement très éloignées. En effet le terme de « *livre du régisseur* » est un ajout, le titre véritable étant « *Le livre de scène du mystère de la passion* ». Cet écrit est complété par un livre de compte qui fournit de précieuses informations sur les conditions matérielles de la représentation :

Sans doute, les quatorze cahiers du *Mystère de la Passion* que j'avais tirés de la poussière et de l'oubli offraient un texte fragmentaire puisque de la réplique de chaque personnage n'étaient jamais fournis que le premier et le dernier vers, mais, en revanche, les rubriques ou didascalies ou, si l'on préfère, les indications de mise en scène étaient aussi complètes et aussi parlantes que possible¹¹.

Ce n'est pas une création mais une représentation au long cours qui a lieu du 5 au 12 juillet 1501 dont Gustave Cohen précise qu'elle convoque un public en provenance des différentes provinces de Flandres.

Chacun des cahiers contient : le vers initial et final de chaque réplique avec rubriques explicites indiquant, dans un minutieux détail, l'évolution et les mimiques des

⁷ Christophe Chaguinian, *op. cit.*, p.551.

⁸ Gustave Cohen est à l'origine du groupe de théâtre médiéval de la Sorbonne, les Théophilien.

⁹ Gustave Cohen « *Le livre de régisseur pour le mystère de la passion* ». « Comptes rendus des séances de l'académie des inscriptions et belles-lettres », 67^e année, n° 2, 1923. p. 178-181, et « *Le livre du régisseur pour le mystère de la passion* », *Revue des deux mondes* (1829-1971), vol. 15, n° 2, 15 mai 1923, p. 402-423.

¹⁰ « *Le livre du régisseur pour le mystère de la passion* » dans, *Revue des deux mondes* (1829-1971), septième période, vol. 15, no. 2 (15 mai 1923), p. 404.

¹¹ Gustave Cohen, *op. cit.*, p. 403.

acteurs désignés par leur véritable nom (ce qui équivaut à ce que l'on nomme distribution au XIX^e siècle). On peut aussi y lire des indications consacrées aux jeux de scène, bruits de coulisses et intermèdes musicaux, complétées par des éléments matériels du livre de compte.

L'auteur précise enfin que ces documents variés sont issus d'emprunts à d'autres villes. Le texte a été emprunté à Amiens et les machinistes viennent de Chauny. Cela témoigne d'une circulation et de passation du « matériel » écrit servant à la représentation. Cet élément particulièrement frappant témoigne de l'existence d'un réseau professionnel permettant un système de circulation du matériel bien avant sa structuration en agences théâtrales. Cette modernité frappe tellement Gustave Cohen qu'il en vient à poser l'hypothèse d'une supériorité de ces pratiques du Moyen Âge sur celles ultérieures de la période classique :

Ce qui frappe encore, lorsqu'on étudie le *Livre de conduite du régisseur et le Compte des dépenses* récemment découverts, c'est la minutie des détails, le souci d'une réalisation scénique, mal servie par une technique rudimentaire, mais bien supérieure aux pauvretés que présentent à ce point de vue la tragédie classique et le *Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*¹².

Force est de constater que les extraits cités témoignent d'une conduite technique assez précise :

Le ciel doit apparoir quand dieu aura dit « Et que rien ne se montre hors. » Aussi quand il dira : « Situons pour prendre retrait, » le feu doit apparoir, aussi l'air, l'eau et la terre. Quand Dieu dira : « Nommons jour et ténèbres nuit, » lors s'appert la lumière. Après, le ciel, nommé le firmament, divisant les eaux pour la mer. En suivant, la terre appert, plaine nommée ; aussi herbes, arbres, pommiers et semences ; au firmament, le soleil et la lune et des étoiles. Eaux produisent poissons et autres reptiles ; oiseaux, les uns en mer, autres en terre. La terre produise bestiaux, ouailles, vaches, chevaux, juments, et autres reptiles plusieurs. Quand Dieu aura dit : « Si des- cendrons en la terre, » il descend, et s'en vient au champ de Damas. S'il est trop loin, s'ilete. Quand il a dit : « Sera et d'une âme informe, » il tire Adam hors (I), et, après quatre lignes ensuivant, Dieu fait semblant de sortir (D'une trappe peut-être ou, comme dans un autre mystère, de dessous une couverture.) aspirer sur Adam, puis le prend par la main et le lève tout droit, en disant : « Homme, or es formé pour le mieux ».

On trouve ici en germe des éléments qui viendront alimenter plus tard la rédaction des livrets : le renvoi à des répliques textuelles pour établir la conduite et la mention d'actions de machinerie. Une place est aussi accordée à la partie musicale de la représentation :

L'important, dans une succession de scènes aussi enchevêtrées, soumises à d'incessantes interruptions et à des reprises, est d'éviter les à-coups et les silences prolongés. D'où des recommandations comme celles-ci : *Semblablement faut apprendre au personnage de Notre Dame que tout incontinent et soudain après la mort de Jésus, elle die (sic) ce qui s'ensuit.* Comme néanmoins, à cause des distances à parcourir sur cet immense champ, des intervalles se produisent,

¹² Gustave Cohen, *op. cit.*, p. 421.

on les remplit par l'intermède musical dont nous avons parlé et qu'on appelle le *silete*. On se sert du terme pause : *Puis, quand il a fait son oraison, on chante en Paradis un silete, ou on joue des ménestrels, ou de quelque instrument ou pause d'orgue.*

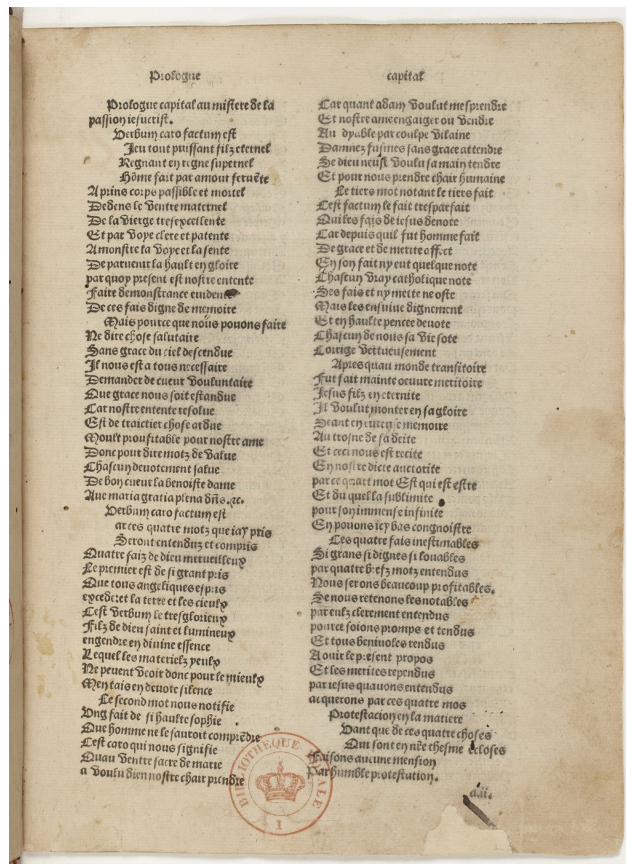
La musique en ce drame qui, comme la tragédie grecque est presque un mélodrame, au sens étymologique du mot, ne tient pas seulement un rôle de remplissage ; elle soutient le rythme des rondels et des lais, elle marque l'exultation des puissances célestes : *lors soit faite en Paradis grande joie et mélodie y doit-l'on chanter.*

La représentation scénique est déjà projetée comme un espace en trois dimensions qui ne peut se résumer au seul texte écrit. La destination de ces écrits n'est cependant pas encore clairement déterminée même si la notion de transmission de la mise en scène commence à apparaître en creux. Quelques années plus tard, en 1537, le mécène et riche bourgeois et marchand de Bourges Guillaume Labat publie le *Mystère des actes des apôtres de Nicolas Cousetau* :

Afin que la lecture ou audience d'iceulx parvint non seulement aux présents, mais aussi aux yeuls et aux oreilles de ceulx qui sont à venir et des lointains.

Peu après, en 1538 la publication du *Mystère de Lucerne* est accompagnée de croquis joints au texte, avec l'emplacement des personnages, autant d'éléments qui seront amenés à constituer une partie des relevés ultérieurs.

Ces témoignages sont trop rares pour être pleinement représentatifs d'un mouvement global. Ils établissent cependant l'émergence d'une notation relative au travail théâtral dès la période médiévale.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Extrait du Prologue du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban 1452

1.4.1.2 Notation et mise en scène en France au XVII^e siècle

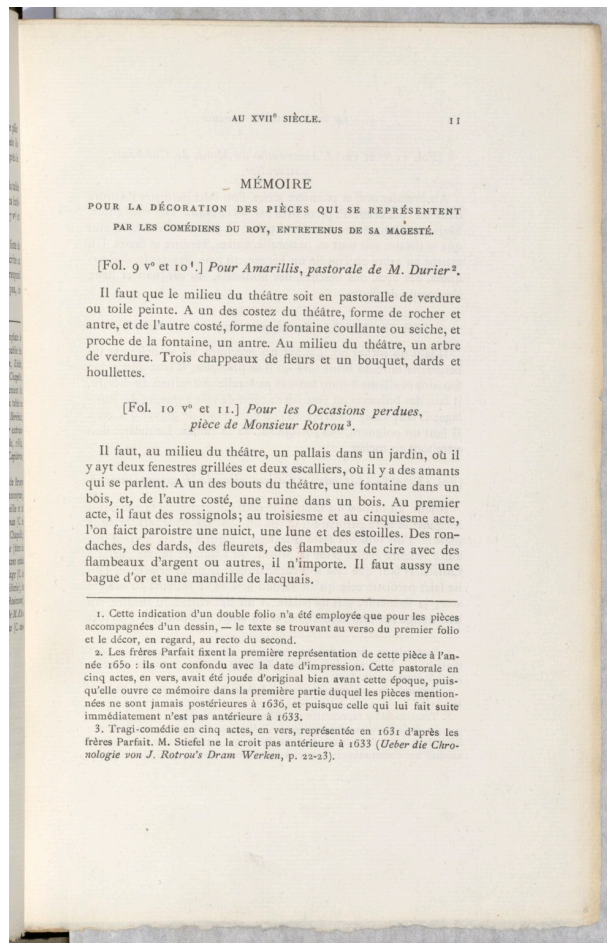
Il n'y a pas, à ma connaissance, d'étude publiée à ce jour à propos de traces de notation à la période de la Renaissance. Le XVII^e siècle offre en revanche un peu plus d'indications sur le sujet. L'émergence de nouvelles problématiques contribue à développer certaines formes d'écriture de la mise en scène. Au XVII^e siècle l'on voit apparaître diverses fonctions attribuées à ces traces écrites. Au point de vue technique, Émile Perrin¹³ met en lumière au XIX^e siècle un écrit bien particulier : *Le registre de Laurent Mahelot chef machiniste de l'hôtel de Bourgogne* :

Il existe, à la Bibliothèque nationale, un document des plus précieux qui n'est pas une œuvre d'art mais la naïveté même de son exécution démontre sa sincérité absolue. C'est un registre tenu par le décorateur ou plutôt par le chef machiniste de l'Hôtel de Bourgogne ; il parle de son auteur : Laurent

¹³ Émile Perrin, *Lettre sur la mise en scène*, Lettre à Francisque Sarcey, Paris, A. Quantin, 1883.

Mahelot. Ce manuscrit a dû être commencé vers 1620, continué par les successeurs de Mahelot il embrasse une période de plus de soixante ans et contient la liste des pièces qui formaient le répertoire propre de l'Hôtel de Bourgogne, puis de celles qui s'y ajoutèrent après la réunion des deux troupes au théâtre de Guénégaud. Près de trois cents pièces y sont inscrites ; la plupart sont oubliées aujourd'hui, quelques-unes, totalement inconnues, semblent n'avoir jamais été imprimées mais on y trouve les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine, et le répertoire presque entier de Molière. Les divers accessoires nécessaires à la représentation, les exigences du décor, le nombre des « assistants » réclamés pour la figuration sont scrupuleusement indiqués. Le registre contient en outre 48 dessins exécutés d'une main un peu lourde, mais fidèle, qui reproduisent la plantation exacte du décor, ce que nous appelons aujourd'hui la « mise en état », pour 48 de ces pièces, les plus anciennes. Les successeurs de Mahelot, ne sachant pas comme lui manier le crayon ou le pinceau, ont dû malheureusement s'en tenir aux indications écrites¹⁴.

¹⁴ *ibid.*, p. 35.



Extrait de : *La mise en scène à Paris au XVII^e siècle* : Mémoires de Laurent Mahelot et Michel Laurent publié avec une notice et des notes par Émile Dacier
Archiviste-Paléographe, Paris, 1901.

Ce témoignage démontre un solide intérêt au XVII^e siècle pour la notation des parties matérielles de la représentation. Cet intérêt est en outre redoublé par le développement du goût pour les pièces « à machines » très exigeantes sur le plan technique et qui nécessitent une organisation et un savoir-faire technique dont il serait fort désavantageux qu'il se perde une fois la création achevée. Les éléments en présence (indications de décors, accessoires et personnel artistique nécessaires) sont autant de préfiguration du XIX^e siècle. Et ce, d'autant plus que cette pratique de la mise par écrit s'inscrit dans une certaine continuité temporelle. Ces écrits sont un outil pour la troupe dont la pérennité met à jour une conscience patrimoniale et des exigences pratiques de mise en valeur du répertoire par une réalisation scénique avantageuse. Notons cependant que pour Émile Perrin la distance entre un tel document et les exemples de notations au

XIX^e siècle se situent moins dans la nature du contenu et des informations délivrées que dans le degré d'exigence et de complexité propre à cette notation. Il note ainsi :

Du temps de Molière, les six fauteuils qui sont nécessaires pour jouer la grande scène du deuxième acte du *Misanthrope* étaient une témérité de mise en scène : « il faut six fauteuils », dit le registre de Mahelot. Nous sommes loin de ce temps, et la partie matérielle du théâtre s'est fort compliquée aujourd'hui. C'est que nous ne savons plus être simples [...].

Cette séquence de mise en perspective montre comment la question de l'héritage et la comparaison avec le passé sont des leitmotifs dès qu'il s'agit d'aborder le sujet de la conservation de la mise en scène¹⁵.

Mais c'est aussi la question de la « conformité » qui commence à poindre à cette époque¹⁶. En effet, cette affaire de notation est aussi et sûrement en premier lieu, une préoccupation des auteurs des pièces de théâtre soucieux de voir représenter leurs œuvres le plus fidèlement possible à une époque où l'édition du texte théâtral suit, la, ou les représentations et où l'autorité de l'auteur en matière d'interprétation doit trouver des moyens habiles de se faire entendre. C'est ce qui justifie le développement conséquent de didascalies propres au jeu de mise en scène à cette époque. L'utilité de ces indications scénique est soulignée entre autres par Pierre Corneille :

C'est que l'impression met nos pièces entre les mains des comédiens qui courent la province, que nous ne pouvons avertir que par-là de ce qu'ils ont à faire, et qui feraient d'étranges contretemps, si nous ne les aidions par ces notes...¹⁷.

On voit poindre en creux une amorce de réflexion liée à la propriété intellectuelle, mais c'est surtout l'occasion de noter que la diffusion des pièces en province est, déjà au XVII^e siècle, ce qui motive le développement d'indications mises par écrit dans un but de respect de l'œuvre, telle qu'entendue par son auteur et exécutée à sa création. Avec les didascalies, l'auteur d'un texte dispose d'un outil à minima pour palier son absence en précisant le comportement scénique des personnages et le cadre de leur évolution sur le plateau. Cette pratique qui consiste à éclairer l'œuvre dramatique au moyen d'indications scéniques est intégrée au sein même du texte avec des effets typographiques (italiques ou parenthèse) qui permettent de distinguer cette adjonction au texte. Mais, contrairement aux futurs livrets de mise en scène, les indications sont superposées au texte en un même

¹⁵ Émile Perrin va d'ailleurs plus loin en évoquant l'héritage médiéval qui consiste à représenter en même temps sur scène un décor contenant les trois lieux différents d'une même action. « Cette singulière division de la scène, dont un côté appartenait à une partie de l'action dramatique, l'autre côté à une seconde et le fond à une troisième, était un procédé rudimentaire emprunté aux représentations des anciens mystères ». (*op. cit.*, p.38.)

¹⁶ Cela se fait en parallèle à la sortie de l'anonymat éditorial en matière de création artistique.

¹⁷ Pierre Corneille *Théâtre complet*, tome 1, Paris, NRF, 1934, p. 127-128.

document¹⁸. Ces didascalies imprimées le sont consécutivement à la première représentation de la pièce, elles demeurent ainsi des indications scéniques relevant du domaine du relevé de mise en scène et servent à fixer une certaine tradition validée par l'auteur. C'est cette notion de préservation des intérêts artistique qui prévaut encore au XIX^e siècle comme argument pour le développement et la publication des livrets de mise en scène. Envisagées en tant qu'indications de régie, les didascalies permettent à l'auteur de diriger la représentation¹⁹ autant que de guider la lecture. À cette époque, une certaine porosité se maintient entre écriture du texte et écriture du travail scénique. La multiplication des informations dans certains textes tels, que *L'Impromptu de Versailles* de Molière, tend à créer de fait un véritable relevé de mise en scène. Mais les supports abritant le texte et la mise en scène peuvent également être distincts. Il existe ainsi des « textes de régie²⁰ » supports utilitaires pour le travail des acteurs et décorateurs ils sont rarement imprimés et peu conservés. La didascalie, conserve quoiqu'il en soit, un lien de parenté avec le relevé de mise en scène.

La fin du XVII^e siècle est aussi marquée par le développement des manuscrits du souffleur. Nous reviendrons ultérieurement de manière plus approfondie sur ces documents internes aux troupes, liés aux reprises régulières à la Comédie-Française par exemple. Ces manuscrits mis en circulation servent de modèle pour les éditions d'époque dites « conformes à la représentation ». Cette éclosion du manuscrit du souffleur comme élément important du processus de mise en scène constitue en outre le lien entre la pratique du XVII^e siècle et celle du XVIII^e siècle.

1.4.1.3 L'Émergence et la maturation de la notation au XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle la mise en scène est une préoccupation esthétique de plus en plus importante²¹ et des évolutions en matière de notation apparaissent. Elles se manifestent de diverses manières. Roxane Martin²² a par exemple montré comment l'intérêt porté à

¹⁸ Cet usage se situe donc dans la droite lignée des usages médiévaux.

¹⁹ Sur le rôle des didascalies au XVII^e siècle, voir notamment l'important travail de Véronique Lochert dans sa thèse soutenue en 2004 à Paris-Sorbonne sous la direction de François Lerclé, « *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen au XVI^e et XVII^e siècle* ».

²⁰ Il faut ajouter à ces éléments des schémas présentant l'espace scénique.

²¹ Voir l'article de Jacqueline Razgonnikoff « Petite histoire de la mise en scène avant André Antoine », *Journal des trois théâtres*, n° 20, mai 2006.

²² « Cette volonté de noter le spectacle, de figer sur le papier la disposition des comédiens, la description des costumes et des décors, débouche sur un emploi de plus en plus récurrent des formules "mis sur la scène" et "mis en scène". Roxane Martin, *L'Apparition des mots « mise en scène » et « metteur en scène »*

la scène aboutit à l'emploi d'un nouveau vocabulaire. Le terme « mise en scène » ainsi que la formule « mis sur la scène » apparaît ainsi de plus en plus fréquemment. Ce phénomène n'est pas propre au théâtre et d'autres disciplines accueillent l'emploi du terme « mise en scène ». Ainsi, dans le domaine de la danse, les réformes scéniques de Marie Sallé et de Noverre vont promouvoir un intérêt nouveau pour une écriture narrative des ballets accompagnée d'un soin particulier attaché à la description des décors et des costumes.

Cet intérêt n'est pas uniquement présent dans les mots employés. Le rôle d'orchestration des éléments scéniques fait aussi à cette époque l'objet de réflexions critiques.

1.4.1.3.1 Une certaine forme de théorisation

Dès 1733 Jean-Baptiste Du Bos dans ses *Réflexion critiques sur la poésie et la peinture*²³, théorise la figure d'un nouveau protagoniste de la scène théâtrale : le « compositeur de déclamation ». Ce protagoniste utilise un code de signes préétablis pour fixer un certain nombre de paramètres d'exécution du spectacle. Le rythme, le ton, les geste et mouvements des interprètes suscitent une écriture qui s'ajoute à celle du texte déclamé, prenant en compte toutes les dimensions de la performance théâtrale.

Dès le XVIII^e siècle on note donc la possibilité d'envisager une sorte d'intermédiaire entre le texte et l'acteur dans le but de moduler l'interprétation et l'exécution scénique des œuvres. La partition ne serait uniquement textuelle (musicale et / ou littéraire), mais aussi gestuelle et prenant en compte l'intégralité du rendu visuel de l'œuvre. La nouveauté réside moins dans l'écriture d'éléments métatextuels que dans la normalisation de ceux-ci. L'annotation, plus est manuscrite, est déjà présente à cette époque, notamment par le biais des manuscrits du souffleur. Ce qui émerge ce sont davantage des manifestations témoignant d'une volonté de cohérence. Sans systématiser la chose ni en faire un langage commun aux souffleurs-régisseurs, naît un souci

dans le vocabulaire dramatique français, dans Pierre Frantz & Mara Fazio (dir.), *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 19.

²³ Pour davantage de précision à ce sujet, voir Claudio Vicentini, « Le rendu du texte : fonctions de l'acteur et fantasmes de mise en scène dans les traités du XVIII^e siècle » dans Pierre Frantz, Mara Fazio, *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.

d'homogénéisation de ces annotations. À propos d'une certaine forme de notation dans le travail théâtral Du Bos note ainsi :

Deux raisons me font croire qu'il y avait plus d'avantage que d'inconvénient dans l'usage dont il est ici question, et que c'était l'expérience, laquelle avait fait préférer par les anciens la déclamation composée à la déclamation arbitraire. Premièrement l'usage des anciens épargnait aux comédiens tous les contre-sens que les plus intelligents donnent quelquefois aux vers qu'ils récitent sans les bien entendre. Secondement, un habile compositeur de déclamation suggéroit souvent aux comédiens des expressions et des beautés qu'ils n'étoient point toujours capables de trouver par eux-mêmes²⁴.

Notons que l'argumentaire stipule non pas un but patrimonial dans le but de reproduire la représentation « en conformité » par exemple avec la création, mais bien une visée pédagogique mettant en avant la qualité artistique exigée et ce, dans un contexte de création, comme pour une reprise. Pour étayer son argumentation en faveur d'une notation systématique, l'auteur propose en outre une analogie très parlante avec l'écriture du texte musical. Dans une perspective dont la modernité peut surprendre le lecteur d'aujourd'hui, Du Bos plaide en faveur d'une partition scénique qui viendrait se superposer à la partition littéraire. Se dégage l'idée d'un texte idéal fusionnant écriture littéraire et dimension visuelle de la représentation.

Autre fait étonnant par rapport aux usages ultérieurs, l'argumentation met en avant une forme de valeur ajoutée apportée par la notation à la qualité artistique de l'exécution. Si le XIX^e siècle s'occupe lui aussi de qualité, il met en avant la « conservation » de la qualité du travail de création en tant qu'objet exportable et reproductible, tandis que le fantasme de Du Bos s'occupe davantage de pédagogie théâtrale concentrée sur la figure de l'acteur au détriment des conditions matérielles, considérations qui au XIX^e siècle mettent la figure du comédien-chanteur au second plan par rapport au régisseur-metteur en scène. On peut ainsi lire :

Enfin une tragédie dont la déclamation seroit écrite en notes auroit le même mérite qu'un opéra. Des acteurs médiocres pourroient l'exécuter passablement. Ils ne pourroient plus faire la dixième partie des fautes qu'ils font, soit en manquant les tons, et par conséquent l'action propre aux vers qu'ils récitent, soit en mettant du pathétique dans plusieurs endroits qui n'en sont pas susceptibles. Voilà ce qui arrive tous les jours sur les théâtres modernes, où des comédiens dont quelques-uns n'ont jamais étudié même leur métier, composent à leur fantaisie la déclamation d'un rôle dont souvent ils n'entendent pas plusieurs vers²⁵.

Le souci d'homogénéisation évoqué précédemment ne peut passer que par la centralisation autour d'une personnalité artistique directrice. Derrière l'idée de synthèse

²⁴ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, chez Jean Mariette rue Saint-Jacques, 1719. Section 18 « Réflexions sur les avantages et sur les inconvénients qui résultoient de la déclamation composée des anciens ».

²⁵ *ibid.*

on voit apparaître en creux la nécessité d'un personnage cristallisant ses pensées autour du jeu, cette figure que du Bos appelle de ses vœux et qu'il nomme « le compositeur de déclamation » apparaît comme une sorte de lointain ancêtre du futur régisseur ou metteur en scène. Il propose aussi une mise en perspective visionnaire de ce à quoi peut prétendre cette notation. Il prend acte de la partie irrémédiable qui lui échappe et résiste à l'écriture :

Le compositeur de déclamation le plus exact et le plus intelligent laissoit encore lieu aux bons acteurs de mettre leurs talents en évidence, et de faire sentir, non seulement dans le geste, mais encore dans la prononciation, leur supériorité sur les acteurs médiocres. Il est impossible de noter tous les accents, les soupirs, les adoucissements, les inflexions, les ports et les éclats de voix, en un mot, s'il est permis de parler ainsi, l'esprit de la déclamation dont la variété des tons n'est que le corps. Dans la musique même on ne saurait écrire en notes tout ce qu'il faut faire pour donner au chant son expression véritable, sa force et les agréments dont il est susceptible. On ne saurait écrire en notes quelle doit être précisément la vitesse du mouvement de la mesure, quoique ce mouvement soit l'âme de la musique. Ce que tous les musiciens, et principalement les musiciens italiens écrivent en lettres ordinaires à côté de la composition, pour dire si le mouvement doit être ou vif ou bien lent, ne l'enseigne qu'imparfaitement. Jusques ici, je l'ai déjà dit, le véritable mouvement d'une composition n'a pu se conserver que par tradition, pour parler ainsi, car les instruments inventés pour tâcher d'avoir par le moyen de l'horlogerie, le mouvement juste que les compositeurs avaient donné à leurs airs et à leurs chants, afin de le conserver avec précision, n'ont point eu jusques ici un grand succès ». [...] Cette objection contre l'usage de composer et d'écrire en note la déclamation, aurait pu paraître considérable avant qu'on connût les opéras, mais le succès de ce spectacle, où l'acteur est astreint, comme nous venons de le dire, à suivre la note et la mesure, rend l'objection frivole. [...] Ces inconvénients n'arrivaient point lorsque la déclamation était notée, ou du moins ils ne pouvaient arriver que comme il arrive à l'Opéra quand un acteur chante faux. C'est-à-dire que la faute venait de l'artisan et non point de l'art qui avait pourvu suffisamment à empêcher qu'on ne la fit²⁶.

Le choix de la métaphore musicale est peu anodin. Outre qu'il se réfère à la réalité artistique d'une époque où l'opéra occupe une place conséquente dans le paysage théâtral, il permet aussi de faire référence de manière lisible à un système codifié et établi qui superpose les couches textuelles. La dimension spectaculaire de la représentation, et plus particulièrement de la représentation d'opéra est un fait établi à cette époque. L'opposition rhétorique, présente en creux dans le discours, met en présence une tension entre tradition et notation c'est-à-dire entre oral et écrit (l'écrit étant entendu comme un code normalisé avec un usage commun). À ceci se superpose la mise en regard d'un cadre interprétatif imposé et de la liberté individuelle de l'artiste. Pour Du Bos, cette expérience est cependant pensée autant comme une rupture que comme un acte de continuité à l'égard des pratiques du siècle précédent. Pour soutenir son propos il situe d'ailleurs lui-même cette réflexion dans une perspective historique telle que nous l'avons esquissée précédemment :

Mais, me dira-t-on, la plupart des gens du métier se soulèvent contre l'usage de composer et d'écrire en notes la déclamation, sur la première exposition de cet usage. Je répondrai en premier lieu, que

²⁶ *ibid.*

plusieurs personnes dignes de foi m'ont assuré que Molière guidé par la force de son génie et sans avoir jamais su apparemment tout ce qui vient d'être exposé concernant la musique des anciens, faisait quelque chose d'approchant de ce que faisaient les anciens, et qu'il avait imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles qu'il récitait toujours de la même manière²⁷.

Cette réflexion globale, bien que fictive et partielle, autour de ce que pourrait être une forme de notation théâtrale, pose le cadre d'une matrice théorique très fournie. Elle reste encore cependant proche d'une conception héritée du Grand Siècle où la notation accorde une place de choix à l'interprétation textuelle au détriment des conditions matérielles et techniques de la représentation. Il s'agit donc d'un usage distinct de la notation que nous pourrions, en nous référant à sa destinée au XIX^e, qualifier « d'immature ». Il est toutefois une première étape de réflexion et porte en germe la réflexion du siècle suivant autour de la notation des mises en scène²⁸. Cette évolution aboutira au développement des indications matérielles et visuelles au détriment des remarques interprétatives. Si cette tentative théorique de 1817 est un échec relatif dans la mesure où elle n'entraînera pas dans son sillon de réalisation concrète²⁹, l'initiative de du Bos illustre l'amorce d'une réflexion nouvelle qui vise à faciliter la lecture des relevés les rendant accessibles, et donc fonctionnels, tant dans la pratique du plateau que dans la diffusion entre les théâtres.

1.4.1.3.2 Le rôle des auteurs et la censure

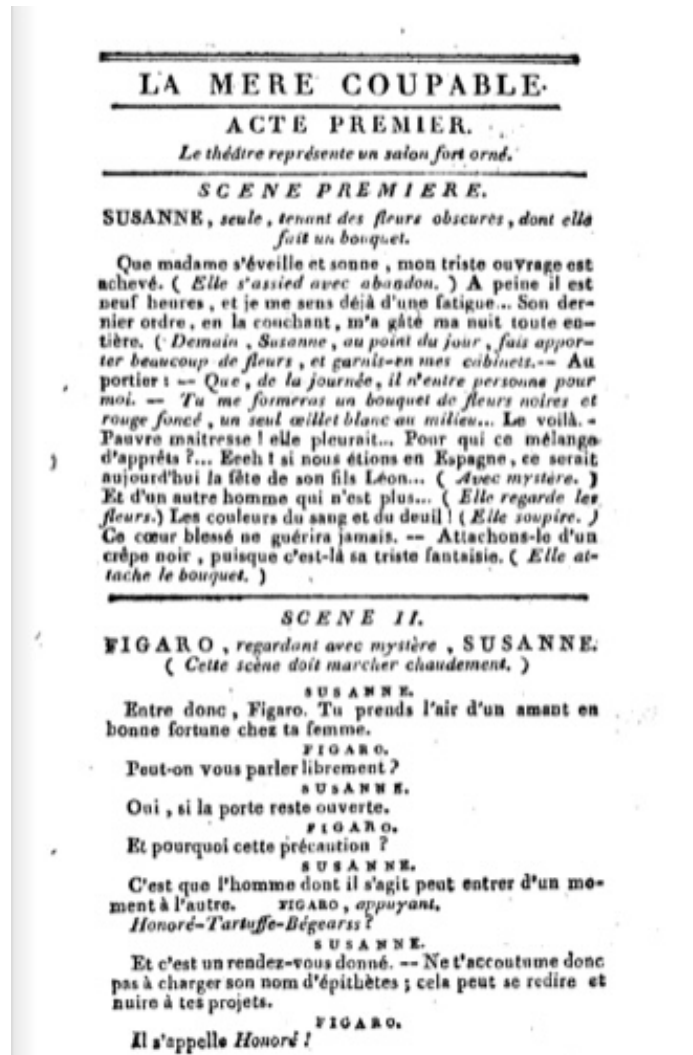
Cette réflexion s'inscrit dans un mouvement propre au XVIII^e siècle qui met la scène au cœur de réflexions esthétiques. Le développement théorique est notamment le fait d'auteurs comme Diderot, Voltaire ou encore Beaumarchais. Leur souci accru pour la pantomime les conduit à procéder à une importante écriture didascalique pour rendre compte du dispositif scénique. Ces écrivains ont pour point commun de développer une écriture théorique en parallèle de leurs travaux d'écriture dramatique.

²⁷ *ibid.*

²⁸ Voir Monique Martinez et Sophie Proust (dir.), *La Notation du travail théâtral du manuscrit au numérique*, acte du colloque organisé par l'Université de Toulouse Le Mirail, avril 2012, Manage, Lansman, 2016.

²⁹ Il ne faut pas oublier pour autant les annotations présentes sur les manuscrits du souffleur. Elles témoignent d'une bascule manifeste entre le XVII^e siècle, durant lequel les notes sont majoritairement d'ordre dramaturgique, et le XVIII^e siècle au cours duquel elles deviennent progressivement davantage techniques et pratiques.

Si la proportion d'indications scéniques est comme, au XVII^e siècle, fonction du genre de la pièce, force est de constater que ces indications sont plus nombreuses et minutieuses chez des théoriciens comme Diderot ou Beaumarchais³⁰.



Extrait de la 1^{ère} édition de *La Mère coupable* de Beaumarchais

Ces indications sont la marque imprimée de l'auteur qui pallie son absence lors des reprises dans les théâtres de province et lui assure une forme de paternité à une époque

³⁰ Pour Beaumarchais voir Didier Béatrice, *Inscriptions de régie dans les manuscrits dramatiques et musicaux de la fin du XVIII^e siècle*, dans Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 7, 1995. pp. 85-103 et la thèse de Nada Saleh sur « les didascalies dans la trilogie espagnole de Beaumarchais » sous la direction de Jean-Noël Pascal à l'Université de Toulouse 2, 2003.

où le droit d'auteur n'est qu'une idée en germe. En 1777 les bureaux de la législation dramatique préfigurent la future SACD (dont Beaumarchais sera le co-fondateur) et en 1791, la loi du 19 janvier stipule que « Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public sans le consentement des auteurs ». Enfin, les décrets-lois des 19-24 juillet 1793 sur le droit de reproduction établissent la notion même de propriété littéraire et artistique³¹. Cette réflexion sur la propriété de l'auteur sur le texte lui-même et plus encore sur son interprétation est l'un des moteurs pour développer un large panel d'indications de mise en scène lors de l'impression des pièces de théâtre³².

C'est encore une fois la notion de conformité qui est mise en avant par Beaumarchais pour justifier sa pratique. Il écrit ainsi à Belmont, concessionnaire de spectacles à Bordeaux³³, à propos de sa pièce *Les Deux amis* :

Je n'ai rien à ajouter monsieur, aux instructions qui sont imprimées avec la pièce pour qu'elle soit jouée dans son vrai genre. J'ai pris le plus grand soin d'indiquer la pantomime, le caractère de chaque personnage et même la place qu'ils doivent occuper sur scène. Elle a été jouée à Lyon, à Marseille et à Rouen avec le plus grand succès³⁴.

Il n'est rien d'étonnant à ce que cet argument de conformité soit mis en avant un siècle plus tard. Le même argumentaire sera repris par Paliani pour justifier son travail de publication. Cette idée d'une représentation « conforme » à la création émerge au XVIII^e siècle tout comme au XVII^e siècle la mention « texte conforme à la représentation » était un argument de vente pour les textes édités. Remarquons de plus que ce souci est en lien avec la reprise des œuvres dans les théâtres de province. Ce sera la principale motivation pour l'édition des futurs livrets de mise en scène. Si le rédacteur diffère, auteur d'un côté, régisseur de l'autre, si le contenu est différent (Beaumarchais se contente des indications de jeu quand le livret de mise en scène prend aussi en compte les aspects matériels de la représentation), il faut souligner la destination commune. Dès le XVIII^e siècle, le rapport aux théâtres de province et la diffusion des œuvres motivent l'écriture de ces annotations propres à la mise en scène et en influencent le contenu. Pour

³¹ Dès lors, le succès, la diffusion et les reprises de spectacles constituent une source de revenu pour les auteurs dont les pièces deviennent une forme de patrimoine. Il est dans leur intérêt de contribuer autant que possible et entre autres par le biais d'indications précises à la bonne exécution scénique de leurs ouvrages. Les annotations sont donc un enjeu financier autant qu'un souci d'auteur tenant à sa réputation. Les auteurs se voient contraints de fournir des documents permettant une représentation décente des œuvres.

³² On parle en effet ici davantage du théâtre car l'expression de ces didascalies est plus discrète et ne s'appuie pas sur des supports théoriques.

³³ Le Grand théâtre de Bordeaux est en outre emblématique de la multiplication des théâtres avec une troupe stable au XVIII^e siècle. Le fonctionnement de telle salle entraîne de fait le besoin de réunir les outils pour les reprises (partitions, textes, annotations de régie, etc.)

³⁴ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, lettre à Belmont, *Théâtre Complet*, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, p.647.

s'assurer de cette « conformité », Beaumarchais délivre des informations telles que l'ordre des personnages. Leur énumération en tête de chaque scène indique dans quelle position chacun d'entre eux se trouve sur scène par rapport au public. Il explique lui-même sa démarche dans l'avertissement en appendice de *Les deux amis ou le négociant de Lyon* :

Pour faciliter les positions théâtrales aux acteurs de province ou de Société qui joueront ce Drame, on a fait imprimer, au commencement de chaque scène, le nom des personnages dans l'ordre où les Comédiens-Français se sont placés, de la droite à la gauche, au regard des spectateurs. Le seul mouvement du milieu reste abandonné à l'intelligence des acteurs. Cette attention de tout indiquer peut paraître minutieuse aux indifférents, mais elle est agréable à ceux qui se destinent au théâtre ou qui en font leur amusement, surtout s'ils savent avec quel soin les Comédiens-Français, les plus consommés dans leur art, se consultent et varient leurs positions théâtrales aux répétitions, jusqu'à ce qu'ils aient rencontré les plus favorables, qui sont alors consacrés, pour eux et pour leurs successeurs, dans le Manuscrit déposé à leur Bibliothèque³⁵.

Et il poursuit son explication en forme de manifeste :

C'est en faveur des mêmes personnes que l'on a partout indiqué la pantomime. Elles sauront gré à celui qui s'est donné quelque peine, pour leur épargner ; et si le drame, par cette façon de l'écrire, perd un peu de sa chaleur à la lecture, il y gagnera beaucoup de vérité à la représentation.

L'écriture est doublée d'une conscience de la mise en pratique du texte sur la scène, préfigurant les mutations qui mettront au XIX^e siècle l'art de la représentation sur le devant de la scène. Comme chez Paliani après lui, Beaumarchais développe une certaine conscience patrimoniale, qui même à moyen terme double l'aspect pratique qui motive cette écriture.

Enfin il ne faut pas négliger la dimension politique et son action sur les évolutions de la notation. La censure joue un rôle important qui se développe et s'accroît sous le Directoire. Les censeurs sont particulièrement attentifs à la dimension scénique de la représentation et souhaitent exercer leur contrôle au-delà du texte en lui-même. A leur demande, les directeurs de théâtre se voient contraints de présenter le plus possible une version écrite des détails de la représentation. Cela concerne la dimension scénique dans son ensemble : gestes, décors, costumes, accessoires font l'objet d'une minutieuse description, contribuent au développement par les auteurs de l'appareil didascalique. Les manuscrits de censure comportent en effet des éléments scéniques avec des remarques concernant l'utilisation des accessoires, la gestuelle des acteurs ou encore la couleur des costumes (certaines couleurs, comme le blanc, sont proscrites en raison de leur portée symbolique).

³⁵ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Les Deux amis ou le négociant de Lyon*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Laplace, 1876.

1.4.1.3.3 Le manuscrit de Lekain

Si les auteurs apportent leur concours à ce développement de la notation, il est aussi le fait d'un homme encore plus proche du « terrain » en raison de sa carrière : Lekain. Henri-Louis Cain dit Lekain³⁶ est considéré à son époque comme l'un des plus grands tragédiens du siècle. Avec l'appui de Voltaire il est reçu sociétaire de la Comédie-Française où il exercera ses talents à partir de 1750³⁷. Il est passé à la postérité comme un réformateur en matière théâtrale, par exemple dans le domaine du costume. Mais c'est sa production écrite qui nous intéresse ici et plus particulièrement un manuscrit conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France sous le titre : *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique, historique, anecdotique et géographique*. Ce manuscrit est un témoignage exceptionnel quant à l'intérêt porté à la mise en scène et les annotations qui découlent des pratiques scéniques au XVIII^e siècle. Outre ce manuscrit, Lekain a laissé d'autres écrits dont ses *Mémoires*³⁸. Ce texte témoigne de son intérêt pour la fixation, la codification puis la notation du travail de mise en scène.

Le manuscrit en question est un ensemble de feuillets de 200 pages (153 feuilles) consignnant des informations d'une grande précision sur la « mise en place sur scène » de 59 tragédies des XVII^e et XVIII^e siècles³⁹. Le texte mêle des annotations dramaturgiques liées à l'interprétation textuelle et des éléments qui traitent plus concrètement de la partie matérielle de la représentation, les deux étant, bien sûr, parfois imbriqués. L'ensemble est divisé en 9 parties et traite de spectacles antérieurs à l'année 1770. S'il est fait référence à des planches numérotées de dessins de costumes et des gravures de décors⁴⁰, aucune image n'a été conservée avec le document. Le manuscrit est divisé en plusieurs parties. La quatrième partie indique le détail des mises en scène sous forme de tableau analytique

³⁶ Henri-Louis Cain dit Lekain (Paris 1729-1778).

³⁷ Pour plus de détails se reporter au travail biographique réalisé par Jean-Jacques Olivier : Henri-Louis Le Kain de la Comédie-Française, Paris, Société française d'imprimerie, 1907.

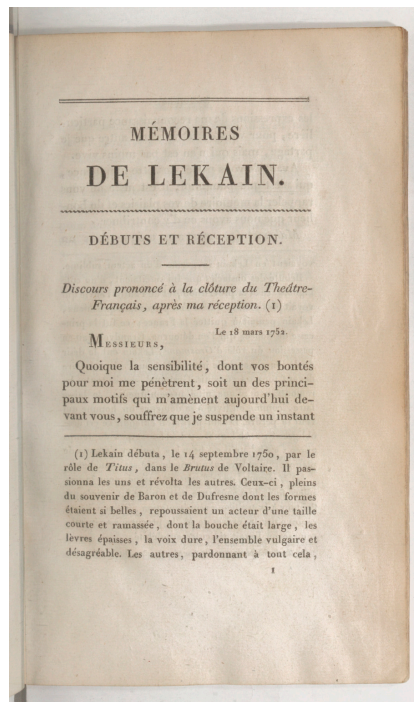
³⁸ Henri-Louis Cain, *Mémoires de Lekain*, édité par François-Joseph Talma, Paris, E. Ledoux, 1825.

³⁹ À propos de ce manuscrit voir l'article de Renaud Bret-Vitoz auquel notre étude doit beaucoup : Renaud Bret-Vitoz « Lekain, maître de la scène : la mise en scène à la lumière d'un manuscrit de l'acteur », dans Pierre Frantz, et Mara Fazio, (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, Coll. « L'Esprit des lettres », 2010, p. 217.

Sur le même sujet voir aussi la thèse de Damien Chardonnet-Darmaillacq « Gouverner la scène, le système panoptique du comédien Lekain », soutenue en 2012 à l'Université de Paris X Nanterre sous la direction de Christian Biet.

⁴⁰ On peut lire en effet peu après la liste de son répertoire « passer commande pour les gravures des habits de théâtre, décorations et accessoires, ordre d'architecture et ordre de chevalerie ».

avec emploi, rôle, qualité des personnages et « vêtements » (c'est-à-dire les costumes), ainsi que des notations de déplacements, des indications d'effets scéniques et de mise en scène en général. La cinquième partie qui suit est moins développée⁴¹ et l'étude de chaque pièce est réduite à une seule page qui présente l'auteur, la date de la première, le tableau des emplois, des rôles, le rang des personnages et les vêtements ainsi que de courtes didascalies. La méthode apparaît simplifiée, sans doute dans une perspective pratique. Distribution, costumes, décor, musique, lumières, action des garçons de théâtre, placement et déplacement des acteurs et figurants, gestion des accessoires et des éléments mobiles du décor, tous les aspects de la représentation sont pris en compte et offrent un point de vue sur ce à quoi pouvait ressembler la représentation d'une tragédie au XVIII^e siècle à la Comédie-Française. Tout comme Paliani plus tard, Lekain développe une méthode de présentation avec un ordre défini. Pour chaque pièce on lit : nom de la pièce et de l'auteur, la date du déroulement de l'action puis dans 4 colonnes distinctes on trouve la mention des emplois, le nom de chaque rôle, le rang et la qualité de chaque personnage, les différents vêtements avec numéros renvoyant à des planches de dessins (disparues depuis) et enfin la description du nombre de figurants avec leur fonction respective, le lieu de la scène, le nombre des acteurs, actrices et figurants. En plus de ces informations générales, Lekain adresse un article spécifique aux différents protagonistes qui concourent au travail scénique.



Mémoires de Lekain précédés de réflexions sur cet acteur et sur l'art théâtral par
F. Talma, Chez Pontieu, libraire, Paris, 1825

Le premier article est toujours destiné au « secrétaire souffleur » qui doit connaître les acteurs et personnages pour faire débiter la représentation à l'heure. Le deuxième article est dirigé à l'adresse du maître de musique lorsque cela est nécessaire, ce qui n'est pas fréquent car la musique ne doit pas empiéter sur le privilège de l'Opéra. Les indications fournies concernent essentiellement la musique jouée lors des entractes. Le troisième article est à l'attention du décorateur-machiniste à propos de l'implantation. En effet des changements dans les entrées et sorties des comédiens témoignent de problèmes d'organisation assez fréquents à ce sujet. Le cinquième article est aussi le plus long et contient les répliques correspondant au lever et baisser du rideau lorsque des changements de décor ou fin de tragédies l'exigent. On y trouve aussi la dénomination des répliques sur lesquelles effectuer certain effet de bruitage ou de lumières. Le sixième article est établi à l'attention du tailleur-magasinier à propos des costumes et accessoires. Quant au septième, il est pour le premier garçon du théâtre et traite des détails techniques. Après avoir établi la liste des informations indispensables à la mise en scène de chaque pièce, il définit dans un deuxième temps les fonctions et les rôles de tous ceux qui doivent assurer, hors scène, le bon déroulement de chaque représentation. Dans la troisième partie de son registre, Lekain s'adresse, à tous les figurants censés intervenir sur scène. Chaque action,

déplacement, sont consignés avec précision, réplique du texte à l'appui. Le détail dramaturgique est très ciselé : pour le tableau final de la mort de César au verso de la feuille 56, on peut lire⁴² :

Quand des licteurs apportent le corps de César sur un brancard, le déposent à côté de la tribune aux harangues, et se rangent derrière le cadavre, ce spectacle effrayant fait qu'une partie du peuple détourne sa vue avec horreur, d'autres se cachent le visage, et d'autres s'appuient sur les coulisses avec des signes d'accablement.

Cet exemple illustre à lui seul un degré de précision dramaturgique rarement égalé à l'époque. Mais cette minutie est étendue à tous les domaines du plateau. En matière de lumières, Lekain est extrêmement précis (parfois plus que Palianti) lorsqu'il intègre ces éléments techniques à ses livrets de mise en scène. Au début de l'acte III d'*Andronic* (verso du folio 38), Lekain note :

Le troisième acte se passe entièrement dans la nuit, mais elle n'arrive que successivement, et par degrés, depuis la première jusqu'à la quatrième scène, en sorte qu'il n'y a presque plus de clarté à l'entrée de Martian qui précède l'arrivée de l'Empereur. L'intervalle du troisième au quatrième acte est employé à faire revenir le jour, également par des degrés insensibles⁴³.

Mais la précision se fait encore davantage sentir en ce que l'énonciation n'est pas uniquement descriptive, elle formule une véritable conduite technique prescriptive en matière d'organisation du plateau et d'effectif requis au sein du personnel :

Folio 52 verso :

Selon la réplique qui sera donnée par le souffleur, il faut à la fin de ma scène troisième du quatrième acte baisser la rampe peu à peu. Un homme de droite et de gauche dans les ailes qui détournent les portants pour faire la nuit, en observant de commencer par les ailes qui sont sur le devant du théâtre. Entre le quatrième et le cinquième acte, il faut faire remonter la rampe et remettre les portants dans leur première position, avec le même ordre qu'on les avait détournés en observant de commencer par les ailes du fond, afin que la lumière vienne, par progression, se répandre sur le devant de la scène. Cette intervention suffit à un machiniste, pour toutes les pièces où cette opération sera nécessaire⁴⁴.

Le souci pratique de l'homme de plateau préfigure la conscience qui sera celle de Palianti en matière de retranscription de l'organisation scénique. Avec Lekain, on bascule de la délivrance d'informations relatives au spectacle, à la conscience globale du plateau comme un tout englobant la scène, mais aussi la coulisse. Il prend ainsi le temps de décrire cette organisation non visible du spectateur mais qui conditionne la qualité du spectacle. On lit par exemple au verso du folio 38 :

Premier garçon de théâtre. Préparer également quatre flambeaux qui seront donnés tout allumés à quatre soldats de la garde, pour la scène sixième du troisième acte [...] Les douze soldats de la garde se partagent en trois divisions ; la première portant des flambeaux, avance un peu sur la scène, pour éclairer la droite, et la gauche du théâtre ; la seconde s'avance tout à fait avec l'empereur, et se

⁴² Cité par Renaud Bret Vitoz, *op. cit.*, p. 223.

⁴³ *Andronic* tragédie en cinq actes et en vers de Jean-Galbert de Campistron représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre Guénégaud, le 8 février 1685.

⁴⁴ Manuscrit de Lekain, *ibid.*

partage par moitié, l'une vers Andronic, et l'autre vers Martian, [...] chaque section se tient derrière son prisonnier.

La même attention est portée aux accessoires qui bénéficient d'une véritable conduite. Quant aux motivations qui ont poussé Lekain à l'élaboration d'un tel travail, inédit dans ses proportions et son degré d'exhaustivité, l'auteur nous les dévoile lui-même. Il accorde d'abord beaucoup d'importance à la « vraisemblance » de la représentation :

Cette distribution de la résidence fixe des principaux personnages a paru d'autant plus nécessaire à indiquer dans toutes les tragédies que les acteurs mêmes les plus soigneux, sont fort sujets à faire de fausses entrées et de fausses sorties, et qu'il y en a beaucoup qui, faute de reconnaître l'enceinte du local, se sont habitués à sortir par telle coulisse qui, souvent, est une muraille, ou une fenêtre ; le gros du public y fait peu attention, ainsi les gens scrupuleux en sont tous choqués⁴⁵.

Ces recommandations ont des motivations esthétiques mais sont intimement liées à un vécu du plateau et situent en ce sens bien des préoccupations qui pourraient être celles d'un auteur. Outre que la dimension technique de la représentation s'ajoute au détail de l'interprétation, c'est aussi la destination du travail qui marque une forme d'innovation. Enfin nombre de précision de « coulisses » sont à comprendre comme des adresses aux directeurs de province par exemple lorsque l'auteur conseille aux directeurs de théâtre en province de s'inspirer du « dessin gravé du célèbre Pinarèse, ou celui de M. Brunetti pour le décor d'intérieur de prison au quatrième acte du *Comte d'Essex* de Thomas Corneille⁴⁶. » Cette adresse à la province est saisissante car elle ne constitue pas un passage obligé pour les notes imprimées dédiées à la mise en scène. Elle annonce, en revanche, les pratiques du XIX^e siècle pour lesquelles la principale motivation pour l'écriture de livrets de mise en scène est leur diffusion en province à l'attention des directeurs de théâtres. Paliani lui-même suivra cette voie et perpétuera cette insertion au sein des commentaires d'éléments adressés directement à ses collègues de province.

La grande différence avec la pratique future en matière de notation se situe dans l'adresse employé par Lekain à l'égard des figurants. Dans le manuscrit, les acteurs sont exclus de ces prescriptions de jeu destinées aux figurants. Bien que le jeu des figurants et leur évolution en scène conditionnent celle des principaux acteurs, Lekain ne s'adresse pas aux acteurs qui tiennent encore à leur pouvoir de décision individuelle dans le

⁴⁵ Il faudra établir [...] le lieu de la scène le plus détaillé qu'il sera possible, avec la désignation de la résidence des principaux personnages, pour éviter les bévues continuelles de beaucoup d'acteurs qui font perpétuellement des contresens dans leurs entrées, et leurs sorties, surtout lorsque le fond de la décoration est un rivage derrière lequel on ne peut point passer sans choquer à la vraisemblance. Lekain, *op. cit.* folio 27 verso.

⁴⁶ Lekain, *op. cit.* folio 67 verso.

domaine de l'interprétation⁴⁷. À côté de cette liberté de l'interprète, Lekain tente d'introduire une forme d'harmonie et de cohérence globale dans tous les éléments de la représentation. Pour la première fois, un homme au sein du théâtre adopte une vision transversale des différents éléments scéniques. Louis Paliani saura s'en souvenir en œuvrant à une normalisation encore plus aboutie des annotations.

Si Lekain nous montre l'existence de cette activité de notation de la Comédie-Française, l'Opéra Comique n'est pas non plus en reste⁴⁸. L'institution est en effet riche d'un passé dans lequel la pantomime a occupé une place particulière. Les parodies de Lesage, Fuzelier, d'Orneval, comprennent déjà un dispositif élaboré de didascalies. Dans son article consacré aux dessous de l'Opéra Comique avant 1750, Nathalie Rizzoni⁴⁹ a montré combien les auteurs travaillant pour les spectacles de foire et particulièrement pour l'Opéra Comique ont porté dès l'origine un intérêt particulier pour les conditions matérielles d'exécution de leurs pièces. La rivalité avec les scènes officielles et les interdictions multiples, notamment à l'égard de la parole, ont accentué les préoccupations de « mise en scène » faisant, de fait, passer les textes au second plan. Sans le texte, la mise en scène n'est plus un-à-côté, elle participe du sens donné à la représentation. Ainsi les pantomimes « reposent sur des livrets qui en fixent avec une étonnante modernité les moyens ludiques et scéniques, à l'instar de véritables cahiers de régie⁵⁰ ». Les témoignages de Fuzelier ou Favart concordent quant à l'existence d'une période du « répéteur » qui apparaît aussi sous le nom de régisseur et qui doit garantir l'organisation des spectacles. L'auteur remplit parfois cette fonction centrale car le dépositaire doit toujours être présent et tenir la troupe sous son obéissance : il peut interrompre la répétition, il veille à la justesse du jeu et corrige les artistes. Il assure aussi la coordination entre les chanteurs et l'orchestre⁵¹. Paliani n'est autre que le digne héritier de cette tradition.

⁴⁷ Notons aussi qu'avec intelligence Lekain évacue des annotations la partie interprétative qui est la plus rétive à être couchée sur le papier, il respecte ainsi en outre les prérogatives des auteurs, leur regard didascalique.

⁴⁸ Pour un panorama plus large de la vie théâtrale au XVIII^e siècle, voir Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974 et Jacques Boncompain, *Auteurs et comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, A. Perrin, 1976.

⁴⁹ Nathalie Rizzoni « Les dessous de l'Opéra-Comique avant 1750 » voir Mara Fazio, et Pierre Frantz, (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, Coll. « L'Esprit des lettres », 2010, p. 70.

⁵⁰ Nathalie Rizzoni, *op. cit.*, p. 72.

⁵¹ Le témoignage de la présence de « registre préparatoires servant à la mise en scène » lors du rachat du répertoire de l'Opéra Comique par La Comédie-Italienne en 1762 confirme cet intérêt pour l'exécution scénique des pièces.

Au sortir de la décennie révolutionnaire, la mise en scène paraît donc désigner une pratique écrite de description et de codification des éléments scéniques de la représentation. Les circonstances politiques, les auteurs, les acteurs du XVIII^e siècle ont ainsi contribué à l'émergence d'une pratique normative manuscrite avec la rédaction de textes dédiés aux éléments de la scène : relevés de conduites, de plantation, d'accessoires dont la centralisation aboutira au XIX^e siècle au développement des livrets imprimés de mises en scène. Ainsi, « tout est mis en place dès la fin du XVIII^e siècle pour établir du mieux possible le mouvement théâtral entre Paris et la province ou l'étranger, de façon à satisfaire la demande de pièces nouvellement créées à Paris par les directeurs de province ou de l'étranger, et à préserver les intérêts matériels et moraux des auteurs dramatiques⁵² ».

1.4.1.3.4 Le cas du manuscrit du souffleur : ancêtre du livret de mise en scène ?

Parmi les antécédents en matière de notation, le manuscrit du souffleur constitue un exemple à part. C'est une sorte d'ancêtre, de préfiguration du livret tel qu'on le connaît au XIX^e siècle. Il possède cependant des particularités sur lesquelles il est utile de revenir ici. Notons d'abord que la parenté entre les deux supports que sont le manuscrit du souffleur d'une part et le livret de mise en scène d'autre part est établie par les contemporains eux-mêmes. Ainsi, sur un registre du comité de l'Opéra-Comique en date du 5 octobre 1827, on peut lire les lignes suivantes :

À dater de ce jour, le souffleur devra présenter le lendemain de chaque représentation, les brochures des pièces qui l'auront composée et avec les notes exactes à l'encre rouge, ainsi qu'elles sont prescrites ci-dessus, sous peine d'une amende de deux francs pour chaque pièce annotée.

Nous reviendrons sur cet acte fondateur qui institutionnalise la rédaction des livrets mais notons d'ores et déjà que le manuscrit du souffleur est désigné en quelque sorte comme le brouillon, le texte qui sert de base, d'ébauche au dépôt du livret pensé lui comme une version définitive. C'est par ailleurs au souffleur, et non au régisseur, qu'est confiée cette tâche. Il semblerait qu'en 1827, c'est bien au souffleur, en sa qualité d'homme expérimenté en matière de notation du travail théâtral que revient de fait la

⁵² Françoise Pélisson-Karro, « l'Association des régisseurs de théâtre dans la conservation et la communication de la mise en scène », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, n° 33, 1985, p. 299.

rédaction de telles brochures. Le livret est donc le successeur du manuscrit, et à l'instar du régisseur, il prendra progressivement le relai du souffleur au cours du XIX^e siècle.

Si le livret connaît depuis plusieurs années un regain d'intérêt, notamment dans le champ des études théâtrales, il n'en est pas de même pour le manuscrit du souffleur qui reste relativement peu étudié et édité, encore aujourd'hui⁵³.

C'est seulement vers la fin du XVII^e siècle qu'apparaissent les premières indications, notamment concernant le dispositif scénique, sur les manuscrits des souffleurs qui ne sont alors plus seulement des copies du manuscrit déposé par l'auteur auprès du comité de lecture des comédiens du théâtre mais font apparaître des bribes d'éléments relatifs au travail de mise en scène (décor, accessoires, disposition, etc.). La pratique se généralise au XVII^e avec des annotations de plus en plus fournies et systématiques, mais le support annoté reste à usage interne au théâtre. Ce n'est qu'au XVIII^e avec le développement des agences théâtrales que de tels documents sont destinés à être transmis, comme les futurs livrets de mise en scène.

Au XIX^e siècle la notation de la mise en scène est totalement dissociée du rôle du souffleur qui se voit cantonné à pallier les manques ou trous de mémoire des comédiens. Cette évolution est perceptible à la lecture des nombreux dictionnaires du XIX^e siècle consacré à l'art théâtral⁵⁴. Si des articles sont bien consacrés à la figure du souffleur, son rôle de script n'est jamais mentionné. Seule sa présence pour aider les comédiens⁵⁵ pendant le jeu est abondamment relayée. Les témoignages convergent pour décrire une fonction certes centrale mais pénible et peu rétribuée. Pour Harel « l'emploi de souffleur est peu rétribué, il est cependant parfois très pénible⁵⁶.

Enfin, tout en rejoignant ces premiers témoignages, Arthur Pougin apporte un éclairage sur qui sont ces personnages de l'ombre :

Pour modeste qu'il soit, c'est un des emplois les plus utiles et les plus importants dans un théâtre bien organisé. [...] l'emploi de souffleur a été tenu parfois par des artistes et de vrais lettrés [...]

⁵³ Il existe cependant quelques publications dédiées à la question. Nous nous appuyons ici principalement sur les travaux de Martial Poirson *Souffler n'est pas jouer* pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850), in Pierre Frantz & Mara Fazio (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène* (1650-1880), p. 51.

Mentionnons aussi : Jean-Marie Thomasseau, *Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie*, Littérature n°138, juin 2005, p.79-118. Ainsi que Les manuscrits de la mise en scène dans *L'Annuaire théâtral* n°29 printemps 2001.

⁵⁴ Nous avons dépouillé à cet égard les dictionnaires précédemment cités de messieurs Harel, De Bussy, et Pougin.

⁵⁵ Arthur Pougin mentionne la présence d'un « souffleur de chant dans les théâtres lyriques ». Bien que moins documentée à l'opéra, cette fonction n'est donc pas propre au théâtre parlé.

⁵⁶ Antoine Harel, *op. cit.* p. 280. » Charles de Bussy, affirme quant à lui que « peu rétribué, l'emploi du souffleur est très utile et parfois aussi très pénible ⁵⁶ ».

Assez fréquemment, cet emploi est tenu par un vieux comédien que l'âge a mis dans l'impossibilité de continuer sa progression ; dans les théâtres de province il est parfois exercé par une femme, celle-ci prend naturellement la qualification de souffleuse⁵⁷.

Au XIX^e siècle, la fonction de souffleur n'est donc plus associée à la notation de la mise en scène, d'ailleurs aucun de ces dictionnaires ne propose d'entrée « manuscrit du souffleur ».

Tant que le livret ne s'est pas imposé à partir du 1^{er} tiers du XIX^e siècle comme la référence absolue en matière de mise en scène, *Le manuscrit du souffleur* demeure un document indispensable. L'édition du manuscrit du souffleur étant, comme celle des partitions, postérieure à la création du spectacle, le manuscrit du souffleur est l'étape à mi-chemin entre le texte manuscrit de l'auteur et l'édition de l'œuvre qui se trouve alors en mesure d'être transmise à des lecteurs ou à des troupes de province ayant pour projet de monter l'ouvrage. Objet vers lequel convergent les différents états du texte théâtral, ce manuscrit est l'étape entre la première version et la publication. Il constitue ainsi un morceau de choix pour l'étude de la génétique de la représentation.

Ces manuscrits se présentent sous la forme d'une première strate d'écriture à l'encre qui comprend le texte original, les dialogues ainsi que les didascalies de l'auteur. Sont présentes quelques coupures, biffures et becquets. Enfin, les éventuelles interventions musicales sont signalées. La seconde strate est inscrite au crayon et semble être la marque du travail en train de se faire pendant les répétitions. Parmi ces annotations on trouve des corrections stylistiques sur certaines répliques, d'éventuelles coupures dans les dialogues, et en marge des indications pratiques sur le déroulement du spectacle. Certaines de ces annotations sont parfois recouvertes à l'encre, sans doute pour entériner leur validité et permettre une lisibilité accrue du document. L'exploitation de tels documents demeure cependant délicate, d'abord en raison de la rareté de ceux-ci mais aussi parce que pour les exploiter pleinement il faut mettre en regard d'autres documents annexes au texte (maquettes de décors, dessins de costumes, relevés divers).

Si le manuscrit possède, tout comme le livret, le statut de trace écrite du travail théâtral, ces deux expressions écrites résultant du travail de répétition ne doivent cependant pas être confondues. Un certain nombre d'éléments permettent de les distinguer. Le manuscrit constitue certes une étape préparatoire qui ouvre la voie au développement des livrets. L'écart qui les sépare n'est pas uniquement une question de chronologie, de degré dans la maturité, ou de qualité et quantité des éléments fournis.

⁵⁷ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 682.

L'usage n'est pas le même. Contrairement au livret de mise en scène, le manuscrit est principalement dédié à un usage interne au théâtre⁵⁸, alors que le livret est écrit, dès sa diffusion et son exploitation, dans un but pratique à destination d'un public ciblé, les directeurs de théâtres de province⁵⁹. Le manuscrit n'a d'ailleurs pas de prétention littéraire ni éditoriale, il se rapproche en cela des premiers livrets de mise en scène manuscrits à l'instar de ceux de Duverger bien que le contenu et le niveau d'aboutissement diffèrent. Pour preuve Paliani intégrera à sa collection certains de ces livrets manuscrits.

Il est un autre point de divergence et non des moindres : le manuscrit du souffleur donne à lire les différentes strates de la construction de la mise en scène. Les différences d'encre, les ratures, les éléments rayés, les annotations en marge sont autant d'éléments qui témoignent de la construction en train de se faire. Bien que la lecture de ces documents ne révèle pas le détail chronologique de ces annotations, on est en présence d'une archive de l'éphémère qui délivre la généalogie du spectacle. Il en va tout autrement des livrets de mise en scène qui consignent un état fini de cette dernière. Dans le cas des livrets, la rédaction peut d'ailleurs se faire à l'issue de la première, il n'est plus trace de la répétition sinon dans le résultat qu'elle produit à un moment donné.

En dernier lieu, le manuscrit du souffleur est une archive vivante et collective qui enregistre le travail du plateau au jour le jour. Si sa dénomination semble en faire la propriété du souffleur, en réalité il ne tient autorité sur elle qu'en ce qu'il a ce texte entre ses mains au cours de la représentation (c'est son office de souffler le texte), et en ce que sa main appose la modification. Mais il n'est pas décisionnaire. Dans un livret de mise en scène, la main du régisseur synthétise et modèle le rendu en faisant une œuvre personnelle, sans toutefois signer la mise en scène elle-même. Le manuscrit est quant à lui l'œuvre conjointe de comédiens, régisseurs, censeurs, voire de spectateurs lorsque des modifications ont lieu à la suite des réactions du public après la première.

Les deux types de documents sont rédigés par des hommes de terrain, employés du théâtre qui sont au cœur de la création théâtrale. Le régisseur et le souffleur occupent la coulisse (parfois les dessous pour le souffleur) et leur présence est systématiquement

⁵⁸ Notons cependant pour être exact que si les manuscrits sont dans un premier temps des documents internes liés à la notion de répertoire et à la reprise régulière de certains spectacles, notamment à la Comédie-Française, les manuscrits vont ensuite progressivement circuler pour faciliter les tournées en province entre autres par les troupes itinérantes. Ces documents servent à la fin du siècle de référence pour les éditions dites « conformes à la représentation ». Ils sont en effet un savant mélange d'indications esthétiques et de considérations techniques et matérielles.

⁵⁹ Les deux types de documents partagent la même fonction pratique.

requis lors des répétitions. Leur rôle se prolonge pendant les représentations. Cependant alors que le souffleur est un adjuvant au service du texte, le régisseur, lui fait figure de véritable intermédiaire entre la conception du spectacle et sa transmission. Les deux métiers requièrent cependant des compétences artistiques et donnent rarement lieu à une carrière entière. Les souffleurs, il faut le rappeler, peuvent être d'anciens comédiens. Il en est de même des régisseurs qui ont parfois fait des carrières de comédien ou de chanteur. Si la charge de souffleur disparaît peu à peu laissant place au travail de celui qui sera appelé l'assistant à la mise en scène, et dont les notes peuvent faire penser à une version moderne du manuscrit du souffleur, le régisseur en revanche maintiendra sa fonction.

Le support attaché à cette fonction disparaît lui aussi progressivement et ne résiste pas au développement des mises en scène imprimées. Pour Martial Poirson cette évolution s'explique :

Au moment même où on invente la mise en scène moderne, disparaissent à la fois le métier de souffleur et sa pratique des manuscrits : c'est tout sauf une coïncidence ou une simple concomitance. Il existe en effet une relation de causalité entre le processus d'affirmation et de légitimation de la mise en scène et, à travers elle, la sanctification de la figure du metteur en scène, non seulement comme artiste mais encore comme intellectuel, souvent engagé, et la dissolution, puis l'éclipse de la fonction de souffleur-copiste dans le théâtre français et plus largement européen depuis le dernier tiers du XIX^e ⁶⁰ ».

Le manuscrit du souffleur doit donc être considéré comme un document unique, à part, qui est le seul révélateur de ce qui relève de l'amont scénique avant la première représentation. Il possède une fonction propre sur laquelle n'empiétera pas le livret de mise en scène avec qui il entretient de lointains liens de famille.

⁶⁰ Martial Poirson, *op.cit.*, p. 65.

1.4.2 Le développement des publications relatives à la mise en scène au XIX^e siècle

1.4.2.1 Des conditions favorables à l'essor des livrets de mise en scène (conception et diffusion)

Cet aperçu chronologique des traces écrites dédiées à la conservation et à la transmission de la mise en scène étaye l'hypothèse selon laquelle le livret de mise en scène sous la forme qu'on lui connaît au XIX^e siècle est un prolongement, un aboutissement et non une création *in extenso* apparue subitement. L'arsenal nécessaire au développement de la production et de la diffusion des livrets est déjà en place à la fin du XVIII^e siècle, et le changement est davantage dans la forme, la densité, la précision, le développement numérique, l'élargissement de la distribution, que dans la nature de l'objet « livret » lui-même. Le XIX^e, et plus particulièrement une période s'étendant de 1820 aux années 1870, constitue l'âge d'or de ces publications et ce, pour diverses raisons tant esthétiques, historiques et commerciales qu'il convient ici de détailler.

Du point de vue esthétique il paraît important d'évacuer d'emblée l'idée que le livret de mise en scène puisse être associé à une seule esthétique ou à un courant artistique particulier. Bien sûr il fleurit grâce à la place importante du genre opéra-comique et à l'engouement pour l'opéra, mais il concerne aussi le théâtre parlé. À cet égard il est nécessaire de préciser, à la suite de Françoise Pélisson-Karro, que le mouvement de production accru des livrets n'est pas directement lié à l'essor d'une esthétique dominante dans le paysage théâtral et lyrique :

En fixant à la suite d'Aka Viala, aux environs de 1830, le point de départ de la coutume de faire imprimer des notes et indications pour « monter » des ouvrages en vogue, on risque d'associer les mouvements romantiques au théâtre et une façon de noter la mise en scène plutôt renouvelée que nouvelle. Si l'on peut penser avec Aka Vila que « les doctrines du théâtre romantique ne furent pas sans contribuer à développer cette pratique », du moins doit-on éviter de majorer l'apport du romantisme. Il est sans doute impossible de donner une date exacte au premier spécimen « de ces curieux écrits uniquement consacrés à la technique théâtrale » la perte de nombreux documents compromet toute certitude dans ce domaine, mais on peut replacer dans son contexte un usage qui a fait florès au XIX^e siècle⁶¹.

Il paraît également hasardeux de se situer dans une perspective uniquement causale : est-ce l'essor de l'activité de mise en scène au XIX^e siècle qui a encouragé la

⁶¹ Françoise Pélisson-Karro, *L'Association des régisseurs de théâtre et la bibliothèque de mises en scène* (1911-1939), Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne nouvelle (Études théâtrales), sous la direction d'André Tissier, 1980.

rédaction et la large diffusion des livrets, ou bien le développement des livrets de mise en scène a-t-il permis de valoriser cette pratique, concourant ainsi à sa vogue ? Sans doute faut-il envisager les deux hypothèses comme des mouvements parallèles s'alimentant l'un l'autre plutôt que comme deux phénomènes distincts.

1.4.2.2 Le livret de mise en scène répond à des attentes spécifiques

Le livret de mise en scène n'émerge donc pas *in extenso*, il s'adapte pour répondre à une demande qui elle, est bien spécifique à une époque. Les enjeux sont tour à tour mémoriels (fonction conservatrice du livret), esthétiques (par le biais du soin grandissant apporté à l'image), et pratiques (le livret est un objet de travail).

Dès les années 1825-1830, le développement de la technique théâtrale et le goût grandissant du public pour un théâtre dans lequel le visuel se doit d'être grandiose, posent en effet la question de supports qui puissent accompagner ce soin nouveau porté à la dimension visuelle des spectacles, faciliter leur représentation et leurs reprises. Ce faste est illustré entre autres par le développement du Grand Opéra sur la scène parisienne et plus généralement par l'engouement des spectateurs parisiens pour les productions dites à « grand spectacle » telles que les féeries. Le foisonnement nouveau des scènes de toute ampleur (scènes foraines, de boulevard, scènes de province fixes et itinérantes), provoque une multiplication du « besoin » de mise en scène à l'adresse d'un public qu'il faut « capter » et conserver à grand renfort de nouveautés et d'effets scéniques, gages de succès. Le livret se présente de ce point de vue comme un objet « pratique » issu d'un besoin commercial au sein duquel la dimension esthétique est un moyen bien plus qu'une fin en soi.

Il ne faut cependant pas exclure trop vite la dimension patrimoniale. Pour certains contemporains, le livret peut être l'objet qui comblera un défaut mémoriel, conséquence de cette accélération du rythme de production des spectacles. Dans ses *Souvenirs de théâtre* Théophile Gautier se plaint ainsi du caractère éphémère de la mise en scène :

Il est vraiment regrettable, que tant de splendides décorations, tant de charmants costumes, tant de cortèges magnifiques disparaissent sans laisser de traces. Tout ce luxe, toute cette féerie, tout cet art dépensé en pure perte, toutes ces richesses prodiguées qui doivent, la vogue passée, s'ensevelir à tout jamais dans la poussière des magasins, inspirent une pensée de regret au spectateur le plus indifférent ... Les beaux paysages fleuris et verdoyants, les palais à colonnades infinies, sont effacés par l'éponge impitoyable. [...] À la vivacité et au piquant du feuilleton contemporain nous voudrions joindre le sérieux et le luxe d'un livre dont les feuillets ne doivent pas être éparpillés par le vent de la publicité et qui peut espérer un jour prendre place dans les bibliothèques. [...] Il faudrait faire un livre sur l'Opéra... un livre qui serait à la fois un libretto, un feuilleton et un album, où la gravure viendrait en aide au texte et le texte à la gravure, où l'on verrait, à l'angle d'une page, dans la tête

de lettre, le long d'une justification, se dessiner une décoration, une marche, un costume, quelque détail curieux et caractéristique de l'ouvrage. Ainsi seraient conservés mille aspects, mille particularités de mise en scène qui s'oublent vite et dont la tradition ne peut plus se retrouver⁶² ».

Cette question de la conservation et de la transmission sous la plume de Théophile Gautier atteste que la notation de la mise en scène est une problématique émergente au XIX^e siècle qui accompagne des mutations certes esthétiques mais aussi structurelles. Les attentes artistiques et esthétiques de la part du public et de certains intellectuels sont bien présentes, mais elles demeurent secondaires au regard d'autres attentes propres aux « professionnels de la scène » pour qui le livret est un outil de travail. Le livret possède avant tout une fonction pratique et commerciale. Cette fonction est lisible au travers notamment des attentes des auteurs, et des directeurs de théâtre auxquelles ces publications s'adressent spécifiquement. Les directeurs, principalement ceux des théâtres de province aux dimensions relativement modestes face aux grandes scènes parisiennes, ne cachent pas leur ambition de reproduire à l'adresse d'un public en demande le faste visuel des succès de la capitale. Ils ont précisément pour cible ces publications relatives à l'ordonnancement de la mise en scène.

L'expression « Messieurs les directeurs des théâtres de province » apparaît dans quasiment chacune des professions de foi qui accompagne les premières publications d'indications de mise en scène principalement via des supports de presse plus ou moins spécialisés. Dans sa profession de foi indiquée dès la première parution, *Le régisseur des théâtres*, résume parfaitement les enjeux de ces publications à l'adresse des directeurs :

Pour remplir le but auquel nous voulons atteindre, chaque numéro de notre revue contiendra l'analyse succincte des ouvrages parus dans le cours de la semaine, l'enregistrement fait sous la dictée du public, de leurs succès ou de leur chute, la distribution des rôles, leur caractère, l'indication des costumes, et surtout la mise en scène scrupuleusement recueillie... nous tiendrons un compte exact des mutations des comédiens de Paris, des départements et de l'étranger En un mot voulant faire jouir les villes de second ordre de la représentation des ouvrages dramatiques qui obtiennent à Paris de légitimes succès, nous nous appliquerons à aplanir les difficultés qui s'opposent souvent à leur mise en scène⁶³.

On lit la même volonté dans *L'Album des théâtres* de Guyot et Debacq parut en 1837⁶⁴ :

Douze ou 15 jours après la première représentation d'un ouvrage dramatique favorablement accueilli du public, *l'Album des théâtres* en reproduira fidèlement les principales scènes, les costumes et les

⁶² Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre d'art et de critique*, Paris, G. Charpentier, 1903, p. 69.

⁶³ « *Le Régisseur des théâtres, revue hebdomadaire des théâtres de Paris, des départements et de l'étranger*, par une société d'artistes, sous la direction de M.A. Daudet, artiste du théâtre des Variétés, commence à paraître le 29 avril 1833 pour deux courtes saisons. Cette publication est la feuille d'information d'une agence théâtrale située successivement, rue Bleue puis rue du Sentier.

⁶⁴ Noël J. Guyot et A. Debacq, *Album des théâtres*, Paris, chez l'auteur, 1837.

décorations. Les directeurs des théâtres de la province et de l'étranger trouveront, dans notre album, le meilleur régulateur pour la mise en scène des ouvrages nouveaux⁶⁵.

Cette fois-ci l'adresse aux directeurs est davantage explicite. Nous pourrions multiplier les exemples tant la justification du travail entrepris est un geste systématique de la part des auteurs d'indications scéniques, preuve de la relative nouveauté de cette diffusion plus massive des informations. L'argumentaire oscille entre publicité nécessaire pour la vente des travaux, et engagements militants plus ou moins feints utilisant la défense de l'art dramatique comme argument de vente. Si l'exigence des directeurs de province est présentée comme principale motivation à la publication il faut souligner qu'elle modèle le contenu lui-même des publications. En effet, bien que soient publiées dans les années 1830 des indications scéniques pour le Grand Opéra (*La Muette de Portici*, *Guillaume Tell* ou *Robert le Diable*...), l'opéra-comique domine très largement les publications sur ce sujet. La fécondité importante du genre ne peut suffire à expliquer la disproportion entre les genres en matière de publication. Rentrent en jeu des considérations économiques, auxquelles doivent faire face les directeurs de province. Tout comme le vaudeville, l'opéra-comique se diffuse massivement en province, car il est moins onéreux à monter et répond aux exigences budgétaires des directeurs, qui par ailleurs ne disposent pas systématiquement de ressources artistiques suffisamment nombreuses, ou d'un niveau suffisant pour monter des ouvrages plus ambitieux. L'Opéra Comique répond à ces doubles exigences artistiques et économiques, ce qui contribue à expliquer la domination du genre en matière de publications liées à la mise en scène. Le souci « pratique » est explicite au sein même de la rédaction des livrets.

Si l'adresse est la plupart du temps portée à l'exclusivité du directeur, ses indications sont fournies dans le but d'aider toute personne dédiée au service de la scène. On pourrait en effet s'étonner que le régisseur chargé de la mise en scène ne soit pas le premier cité. Son nom apparaît parfois, mais surtout son rôle varie d'une maison à l'autre et fluctue beaucoup au cours de la période. En outre, le directeur constitue au-delà de son statut hiérarchique et financier, une autorité décisionnaire en matière de répertoire monté par la troupe. Le livret de mise en scène joue à cet effet un rôle supplémentaire. Les livrets publiés constituent d'office un « catalogue » dans lequel ces entrepreneurs vont piocher, excluant par la même occasion tout un pan du répertoire qui, la plupart du temps faute de succès n'a pas fait l'objet d'une de ces publications. Cette pré-sélection pallie dans le

⁶⁵ Noël J. Guyot et A. Debacq, *op.cit.*, Préface.

même temps le manque de compétence de certains directeurs qui, faute de formation adéquate ou changeant régulièrement de théâtre, ne font pas l'affaire en matière de décision artistique. Ces publications proposent une facilité, un cadre autant qu'une certaine forme de garantie, mais aussi de publicité indirecte, car le livret est signé d'un succès parisien, qui résonne aux oreilles du public de l'époque comme un gage de qualité ou du moins stimule leur curiosité les poussant à franchir les portes des théâtres.

Aux côtés des directeurs des théâtres de province, les auteurs, leurs intérêts et revendications sont désignés comme étant aussi à l'origine de cette fièvre théâtralo-éditoriale. La publication de telles indications de mise en scène peut être comprise comme le prolongement de pratiques didascaliques répandues depuis plus de deux siècles et qui garantissent une sorte de pérennité de la main de l'auteur sur l'exécution physique de sa pièce théâtrale. Dans sa lutte pour faire respecter son œuvre, l'auteur va de plus en plus loin.

Si les auteurs prennent beaucoup de soin à contrôler la qualité de la représentation de leurs œuvres c'est bien parce que leur intégrité et donc leur réputation artistique est en jeu. C'est pourquoi les publicateurs abordent la question en évoquant un nécessaire pseudo-parrainage des auteurs à l'égard de leurs publications.

Le premier numéro du *Régisseur des théâtres* le 29 avril 1833 développe à l'intention des auteurs une série d'arguments allant dans le sens de cette protection artistique offerte par la rédaction des éléments de mise en scène :

C'est ainsi, nous le répétons, qu'en travaillant à augmenter les plaisirs du public de la province qui aura une représentation moins imparfaite des ouvrages donnés dans la capitale, nous réhabiliterons l'art dramatique. Il est de l'intérêt de MM. les auteurs de nous seconder, puisque nous contribuerons à faire monter leurs ouvrages avec plus d'exactitude, et par suite, avec plus de chance de réussite, la plupart des pièces dont le succès obtenu à Paris n'est pas confirmé en province, ne devant le froid accueil qu'elles reçoivent qu'à la défectuosité de leur mise en scène⁶⁶.

Cette notion de propriété intellectuelle, de droit de regard et de préservation des œuvres revêt au cours du XIX^e siècle un aspect juridique de plus en plus poussé eu égard aux droits d'auteur. La propriété littéraire et artistique mise en place par les lois de 1791 et 1793 est renforcée par le décret impérial du 22 mars 1805. Dès lors la place de l'auteur dans la dimension scénique des ouvrages, la préservation de ses droits et de son autorité artistique sont l'objet de clarifications. Un extrait de *L'Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques* rend compte de propos tenus par la commission des auteurs dramatiques en 1867 :

⁶⁶ *Le Régisseur des théâtres* du 29 avril 1833.

L'auteur a nécessairement le droit d'assister aux répétitions, soit à cause de la distribution des rôles, de la mise en scène, des indications à donner aux artistes, et surtout des changements qu'il peut faire à l'ouvrage. S'il n'est pas prévenu, suivant l'usage, de la mise en répétition de sa pièce, et qu'en conséquence il ne puisse assister à ces répétitions et surveiller l'exécution de son œuvre, le directeur excède son droit et cause à l'auteur un préjudice dont il lui doit réparation, laquelle se traduit par des dommages intérêts⁶⁷.

L'argument de la vigilance intellectuelle et du droit de regard des auteurs est bien réel mais il ne doit pas être compris comme la seule cause de l'intérêt que constitue pour les auteurs, la production de livrets. Les limites de cet argument sont illustrées par le fait que les auteurs ne s'attellent pas eux-mêmes à la production de tels livrets, ce qui leur permettrait de maintenir en toute quiétude leur autorité artistique. Ce travail de réalisation scénique est bien concrètement dissocié du travail d'écriture fourni par l'auteur.

L'intérêt porté à la publication des détails de mise en scène est aussi, tout autant financier. *Le Moniteur des théâtres* 4 mai 1853 publie un extrait du compte-rendu de l'assemblée générale de l'association des auteurs dramatiques 1853 dans lequel le rapporteur signale qu'avant 1830, l'auteur d'un livret d'opéra recevait 500 francs par soirée jusqu'à la 40^e et qu'après, ses droits tombaient à 200 francs, mais avec la contrepartie d'une pension. À partir de 1830, à la suite de la réduction du budget de l'État cette pension est supprimée. Les auteurs ont donc tout intérêt, pour préserver leurs revenus, à faciliter et favoriser les reprises de leurs œuvres en province et donc à voir se multiplier les livrets scéniques. À l'autre bout de la chaîne, les directeurs doivent eux prendre en compte dans un même temps l'exigence de nouveauté et les frais engendrés par le versement des droits d'auteur.

On voit comment le développement et la légitimation des publications liées à la mise en scène résultent de considérations moins esthétiques qu'économiques et techniques. Le livret de mise en scène se développe au XIX^e siècle car il est la manifestation artistique d'une réalité économique et pratique. Il répond au besoin des auteurs et des directeurs de province dans leur quête de nouveauté, de succès et d'entreprise fleurissante.

⁶⁷ Extrait de *l'Annuaire de la commission des auteurs dramatiques pour 1867*, p. 545.

1.4.2.3 Les conséquences de ces nouvelles attentes : les comités de mise en scène et l'émergence de nouveaux personnages en lien avec la pratique de la mise en scène

Ce besoin grandissant de fixer sur un support des éléments propres à la dimension visuelle de la représentation s'exprime de manière concrète dès les premières années de la Restauration. Il est plus particulièrement perceptible au travers de certains marqueurs : la création, au sein des grands théâtres de la capitale de comités dédiés à la mise en scène, l'émergence de métiers plus spécifiquement chargés de cet aspect pratique du spectacle, mais aussi des modifications au sein même des livrets produits.

La démonstration la plus évidente de cet intérêt nouveau pour l'art scénique est l'émergence quasi simultanée, dans les années 1830, des comités de mise en scène dans les principaux théâtres parisiens que sont L'Opéra⁶⁸, l'Opéra Comique et la Comédie-Française⁶⁹. Ces théâtres, bien que fort différents, partagent une volonté de contrôle accru sur la représentation.

C'est l'année 1827 qui voit éclore ces mini structures attachées à un théâtre tout en étant en lien avec leur autorité de tutelle. Se tisse alors une forme institutionnalisée de contrôle des représentations qui s'ajoute au contrôle exercé par la censure. Sur le modèle des comités de lecture déjà existants dans certains théâtres, les comités de mise en scène ont pour fonction de contrôler que décors et costumes s'accordent au sujet représenté et ce, dans les limites financières imparties au préalable par la direction du théâtre. Le projet de l'équipe artistique est soumis à un comité consultatif qui valide en amont des répétitions le projet envisagé pour la mise en scène. Alors que l'on pourrait penser que cet essor de la mise en scène s'accompagne d'une plus grande liberté artistique, les textes précisant les modalités de fonctionnement du nouveau système prouvent le contraire. Concernant l'Opéra, il a ainsi été décidé, sous l'impulsion de son directeur Émile Lubbert, que le comité donnera son « opinion sur les plans et dessins des décorations, costumes, machines auxquels donne lieu la mise en scène d'un ouvrage⁷⁰ », mais cette initiative se

⁶⁸ À propos du premier comité de mise en scène à l'Opéra voir Herbert Schneider et Nicole Wild, « *La Muette de Portici* ». *Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1993.

⁶⁹ Le comité de mise en scène est propre aux scènes officielles et ne concerne pas les théâtres secondaires sur lesquels, malgré une législation en place, la main mise est moins évidente.

⁷⁰ Lettre d'Émile Lubbert à Sosthène de La Rochefoucauld, 11 juin 1828, BmO. AD 53 citée par Nicole Wild. *op. cit.*

double d'un volet administratif contraignant. En effet il est arrêté que « les peintres décorateurs et les dessinateurs de costumes ne peuvent faire, aux dessins et aux croquis arrêtés, aucune modification sans en avoir prévenu l'administration qui peut alors, si elle le juge convenable, consulter de nouveau le comité⁷¹ ». Chaque nouvelle pièce engage, de manière systématique, l'élaboration d'un nouvel objet qui prend le nom de « livret de mise en scène ». Selon ce même arrêté celui-ci doit être placé dans la bibliothèque du théâtre. Comme le souligne Nicole Wild, « À l'Opéra, la mise en scène est plutôt synonyme de mise en place des éléments scéniques, et en particulier des décors⁷² ».

C'est en tout cas ce que semble indiquer la composition du comité qui siège à l'occasion de la création de *La Muette de Portici* créée à l'Opéra le 29 février 1828⁷³. Sont présents dans ce comité, l'inspecteur général du département des Beaux-Arts, le comte de Turpin, et le peintre Gérard. Cette commission examine trois aspects distincts de l'œuvre.

Tout d'abord, le décorateur Ciceri, accompagné du compositeur Auber, dut présenter et défendre chacune de ses esquisses. Ensuite, les maquettes de costumes d'Hippolyte Lecomte furent soumises à la critique et aux exigences d'un nouveau venu, Duponchel. Enfin, Solomé, ancien régisseur du Panorama-Dramatique et du Théâtre-Français, engagé par Lubbert, présenta les dispositifs scéniques qui devaient simuler l'éruption du Vésuve⁷⁴.

Il est important de noter ici que la trace écrite concerne « l'avant » (les propositions soumises au comité) et « l'après » représentation (un état fini tel que peuvent par exemple le décrire les livrets de Louis Paliani. Au-delà de l'aspect politique, la trace écrite demeure alors palpable dans une temporalité qui s'étend de l'ébauche du projet artistique à son devenir après la représentation.

Cette pratique du livret ne doit cependant pas se réduire à une contrainte administrative. Elle est en effet aussi le fruit d'une réflexion artistique. De ce point de vue, l'Opéra Comique qui forme lui aussi un comité de ce genre en 1827, n'est pas en reste. Dans le registre de l'Opéra Comique on trouve un compte rendu du comité de mise

⁷¹ Extrait de l'arrêté de la Maison du roi du 3 avril 1827 sur la réglementation du Comité consultatif chargé de la mise en scène pour l'Académie royale de musique, Archives nationales cote O31599.

⁷² Nicole Wild, « La question de la mise en scène l'époque du grand opéra » dans Chaouche, Sabine Herlin, Denis et Serre, Solveig (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées, 1669-2010*, (actes du colloque international et interdisciplinaire, Paris, Opéra-Comique, Opéra de Paris, 2-4 décembre 2010), Paris, École des Chartes, 2012.

⁷³ En 1832 l'Opéra est confié à un directeur-entrepreneur. À cette occasion un second comité de mise en scène est constitué par le docteur Véron. Il a pour seul objet de juger les projets de décors qui lui sont soumis.

⁷⁴ Nicole Wild, art. cit., p.313-320.

en scène en date du 5 octobre 1827 qui entérine l'intérêt artistique (et donc, par ricochet, aussi financier) d'une telle pratique de conservation écrite de la mise en scène :

Attendu que la mise en scène des ouvrages et les traditions se perdent à mesure qu'ils vieillissent, et que souvent le succès des pièces a dépendu en partie de la manière dont ils sont montés, le Comité décide à l'unanimité qu'à l'avenir les bonnes brochures de l'administration porteront l'indication exacte de la mise en scène, des traditions, passades, positions à mi-scène ou tiers de la scène, à droite ou à gauche, des coupures ou additions faites aux ouvrages anciens ou nouveaux lors de reprises, enfin de tout ce qui pourra rappeler des renseignements utiles. En conséquence, à dater de ce jour, le souffleur devra présenter le lendemain de chaque représentation, les brochures des pièces qui l'auront composée et ce avec les notes exactes à l'encre rouge, ainsi qu'elles sont prescrites ci-dessus, sous peine d'une amende de deux francs pour chaque pièce annotée⁷⁵ ».

L'Opéra Comique aborde cette question de la trace écrite de la mise en scène dans une perspective différente. Tout d'abord la mise en scène est envisagée dans une acception plus large. Le compte rendu précise explicitement que le jeu (ce qui est recouvert par les passades, positions) est l'objet de toutes les attentions. La mise en scène est conçue comme un cadre plus large que la simple conception des décors et des costumes, si travaillés et impressionnants soient-ils. De plus, l'accent est porté sur l'après représentation dans une perspective de conservation des « bonnes traditions ». Cela implique que les mises en scènes contribuent activement à forger l'identité artistique d'un théâtre, et ce, dans le temps. La fonction financière (une bonne mise en scène est un gage de succès), est doublée d'une conscience patrimoniale. Cette vision n'est cependant pas muséale car la conscience « pratique » transparait dans ces lignes. La notation est un outil interne au théâtre, et le résultat du travail de répétition se lit sur les « manuscrits », les notes et corrections étant différenciées par les couleurs d'encre, le rouge ainsi que le réclame le comité. Les régisseurs, au premier rang desquels Palianti, n'auront qu'à suivre cette trace en faisant une plus large diffusion de cette « aide » à la mise en scène.

Il n'est par conséquent pas étonnant que les livrets de Palianti insistent sur l'aspect pratique au détriment du visuel. Pas d'imposantes planches de décors, ni d'illustrations dédiées aux costumes. Le livret peut ainsi se comprendre comme un prolongement évolutif de cette pratique de la notation institutionnalisée au sein de l'Opéra Comique dès 1828. Cette pratique essaime et stimule la rédaction de tels objets par des régisseurs comme Jacques Solomé, Colleuille, ou Ernest Mocker⁷⁶. On assiste donc, suite à l'engouement accru pour la représentation visuelle, à la mise en place d'institutions de contrôles, qui vont donner une place nouvelle à la notation. La pratique de la trace écrite

⁷⁵ Compte rendu du comité de mise en scène de l'Opéra Comique du 5 octobre 1827 conservé à la bibliothèque musée de l'Opéra. [OC 135].

⁷⁶Jacques Solomé (1779-1860), Ernest Mocker (1811-1895), Alexis Colleuille (1791-1872) sont tous les trois régisseurs à l'Opéra-Comique.

est entérinée et encouragée par son institutionnalisation ouvrant la voie à une systématisation des livrets. Cette attention portée à la réalisation de la mise en scène a pour conséquence directe la transformation des fonctions de certains protagonistes des théâtres et l'apparition de métiers de la scène, car il faut bien répartir et attribuer ce nouveau travail de notation.

Pour autant, les choses ne sont pas fixées. De nos jours, la pratique artistique d'un spectacle est confiée à une personne identifiée, sous l'étiquette assez parlante de metteur en scène et doit être évoquée par quiconque veut comprendre l'exercice de la mise en scène dans la première moitié du XIX^e siècle. Si à la fin du siècle, la figure tutélaire du metteur en scène commence à émerger de manière plus claire, il n'en est rien pour la période qui nous occupe. La charge de la mise en scène est répartie très différemment selon les théâtres. Celui⁷⁷ qui remplit cet office est souvent, pour les théâtres de province du moins, un employé du théâtre qui a pour titre « régisseur de la scène ». Cet office est d'ailleurs mis en place en province avant de gagner les théâtres parisiens. Dans la capitale, la répartition est différente et plus aléatoire d'un théâtre à l'autre en fonction des troupes, des auteurs, du personnel dont dispose le lieu, etc. La mise en scène peut être placée sous la responsabilité d'un ancien acteur de la troupe qui connaît par sa pratique les traditions interprétatives en vigueur, pour l'exécution d'un répertoire en particulier. L'auteur peut être chargé de cette besogne dont s'acquitte, çà et là, certains directeurs (les auteurs occupants eux-mêmes parfois des fonctions de direction).

La difficulté pour analyser ce phénomène provient en partie d'un important foisonnement sémantique. La publication par certains journaux des « tableaux de troupes » de France permet d'avoir un aperçu de la terminologie des titres employés pour désigner le protagoniste en charge de la mise en scène. Le dépouillement systématique des numéros de la *Gazette des théâtres revue des comédiens*⁷⁸ montre la variété des termes utilisés : « régisseur de la scène », « régisseur chargé de la mise en scène » ou

⁷⁷ Dans nos recherches nous n'avons trouvé quasiment aucune trace d'une fonction liée à la mise en scène qui puisse avoir été confiée à une femme.

⁷⁸ La rubrique a pour titre « Personnel des théâtres français et de l'étranger ». Dans ce domaine la publication se présente comme une pionnière : « Les premiers nous avons donné le personnel des différentes troupes qui exploitent les théâtres de la France et de l'étranger. Ces publications sont d'une extrême importance, leur réunion tous les ans dans *La Gazette des Théâtres* rend inutile la publication d'un recueil qu'on leur consacrerait, d'autant plus inutile que l'on est accoutumé depuis longtemps à notre exactitude sous ce rapport » (*La Revue et Gazette des théâtres*, 1^{er} janvier 1834). La précision des termes employés et leur divergence entre les institutions théâtrales tend à être la preuve d'un travail rigoureux de collecte des informations.

encore « directeur de scène ⁷⁹ ». Il n'est pas possible pour autant de connaître avec précision ce que recouvrent ces fonctions ni en quoi les termes choisis modulent le champ de compétence de chacun. Il est aussi probable que ces variations ne soient que des questions d'usages terminologiques propres aux traditions personnelles de chaque théâtre⁸⁰. Quoiqu'il en soit le travail scénique est moins souvent confié à un collaborateur de la pièce qu'à un employé du théâtre dont la fonction consiste précisément à veiller à la conformité de la représentation scénique à l'égard des intentions de l'auteur, parfois entérinées par le cadre institutionnel auquel participent les comités de mise en scène. Il faut dissocier cette activité de création de la notation du résultat du travail, le « metteur en scène » n'étant pas toujours « le metteur en page ». Le transcripteur de la mise en scène est le rôle endossé par Louis Paliani et son travail illustre à merveille la dissociation entre la fonction de transcription et celle qui consiste à ordonner l'exécution scénique sur le plateau. Dans sa *Collection de mises en scène*, on trouve en effet des spectacles présentés dans d'autres théâtres de la capitale et auxquels il n'a nullement pris part. La confusion est entretenue par le fait que le terme de metteur en scène peut être attribué à un régisseur lorsque celui-ci participe à l'élaboration du projet artistique. Mais la locution « mise en scène de... » est employée de la même façon pour désigner le rédacteur. On lira ainsi sur certains livrets « mise en scène de » Louis Paliani là où il faudrait comprendre mise en scène « rédigée par » Louis Paliani. C'est d'ailleurs le terme « rédigé » qui est employé en toute transparence dans le titre de sa *Collection de mises en scène*. C'est aussi un des changements marquants de cette période : avec la mise à jour de fonctions spécifiques dédiées à la notation, l'anonymat du transcripteur n'est plus à l'ordre du jour. Avec le temps, le rôle d'ordonnateur nommé « metteur en scène » reconnu et parfois célébré en son nom propre prendra l'ascendant sur l'autre versant du travail qui consiste en la transcription. Cela a pour conséquence la progressive régression, puis disparition du rôle de souffleur et du manuscrit du même nom au cours du XIX^e siècle. Le régisseur en lien avec la direction du théâtre chargée de la programmation est, peu importe son titre, au centre du processus de création théâtrale.

⁷⁹ L'occurrence du terme « metteur en scène » n'apparaît qu'assez tardivement dans les dictionnaires. Il faudra attendre les années 1860 à 1880 pour que le terme s'établisse. Il apparaît notamment dans le dictionnaire Pougis. Le metteur en scène est désormais aussi reconnu comme un auteur.

⁸⁰ Ce flou persiste encore aujourd'hui et n'a pas été totalement évacué malgré l'essor de la fonction d'assistant à la mise en scène. Sous l'autorité du metteur en scène, la réalisation technique du dispositif scénique se partage entre les régisseurs, le directeur de la scène (souvent chef des régisseurs) et bien d'autres acteurs du projet théâtral.

Avec l'instauration des comités et l'essor des figures attachées à la mise en scène, le livret connaît lui-même une certaine évolution. Alors que les premières manifestations de notation écrite des mises en scène faisaient la part belle à la description des décors et des costumes présentés avant la section consacrée à la mise en scène, les livrets englobent peu à peu au cours du siècle une dimension plus large du spectacle. Cela est visible chez Paliani qui conçoit le décor comme réceptacle au « jeu ». Le décor étant présenté sous forme de schéma faisant apparaître les positions des personnages.



Village aux environs de Viborg, sur les bords du golfe de Finlande. Ce village, dominé par de hautes montagnes, est peint sur le rideau du fond H, depuis la lettre I et sur le châssis en panorama I qui fait suite. — A la face, jardin, maison rustique habitée par George Skawronski. On y monte du théâtre par six marches N, ornées de chaque côté d'une balustrade en bois. — Cette maison entièrement construite en bois, est assise sur des troncs d'arbres couchés ou debout, jusqu'à la hauteur d'un mètre environ. La pièce praticable L, est une petite galerie donnant sur un balcon, et conduisant dans l'intérieur par les marches M, non vues du public. — Le châssis de la face R, côté cour, représente les grossiers piliers d'une construction plus importante qui s'étend hors de la vue du public. — Derrière ce châssis, quelques marches P conduisent à l'église du village. — Le châssis en panorama V laisse voir entouré de verdure l'extérieur de cette église également construite en bois. — Les deux O indiquent les arbres dont les branches forment le sujet du plafond terminant le premier plan du tableau. — Q. Petit châssis en saillie engondé sur le châssis V. — T. P. ouvertures ménagées sur le châssis V. — On monte sur la jetée construite en bois par dix ou douze étroites marches B. La jetée est garnie d'une balustrade indiquée par des O. — On y monte et on en descend par les issues C. D. E. dont les marches ne sont pas vues du public. — La lettre A placée sur la jetée indique un poteau au haut duquel se trouve grossièrement sculpté un sujet religieux. Au pied de ce poteau est un cabestan. — Pour ne pas gêner la circulation sur la jetée, ces deux sujets sont peints sur volige. — F. F. châssis représentant les bâtiments des chantiers. Quelques navires et quelques chaloupes y sont en construction. — La ligne indique le petit terrain qui borde la mer. — G. Bande de mer. — Quelques navires sont vus à l'horizon. — Quantité de barques peintes sur le rideau du fond sont amarées au pied du village. — J. et K. entrées et sorties, jardin et cour. — S. Manteau d'arlequin. — Eclairer magnifiquement cette décoration.

Extrait du livret de mise en scène de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer *Collection de mises en scènes* de Louis Palianti

Ces changements à l'intérieur des écrits sur la mise en scène peuvent aussi s'expliquer par une plus large diffusion. Nombre de livrets paraissaient en effet dans la presse, à l'instar de ceux de Palianti publiés dans la *Revue des Gazette des théâtres* avant d'être édités séparément. Une large partie de la confusion à propos des livrets trouve son origine dans la conception selon laquelle le livret serait un état fixé propre à se tenir dans une bibliothèque. Cet aspect patrimonial est pourtant largement devancé par les fonctions publicitaires (exposer une mise en scène dans la presse c'est aussi nourrir l'appétence du public pour une exécution particulière de l'œuvre), et surtout pratique, le livret étant un outil de travail pour les directeurs et les régisseurs en charge de la réalisation de la mise en scène. C'est une écriture de terrain et les travaux d'Arnold Jacobshagen⁸¹ ont montré l'intégration chez Louis Palianti des avancées techniques de la scène au fur et à mesure de son évolution (système d'éclairage, panorama en toile de fond, évolution des praticables etc...). Le but du livret est bien de servir la reprise des spectacles, non d'en garder la trace. Il est un guide beaucoup plus qu'un modèle et à partir de 1830, ce qui

⁸¹ À ce sujet voir tout particulièrement Arnold Jacobshagen, « Staging at the Opera Comique in Nineteenth-Century Paris : Auber's "Fra Diavolo" and the "livrets de mise-en-scène" », *Cambridge Opera Journal*, vol. 13, n° 3, novembre 2001. Ainsi que Arnold Jacobshagen, « Oper als szenischer Texte : Louis Palianti Inszenierungsanweisungen zu Meyerbeer *Le Prophète* », Edition – Konzeption – Rezeption Folkwang Hochschule Essen-Werden, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009.

n'était que de simples notes de travail devient une œuvre distincte de la partition, dont le livret est le support.

Ce mouvement est amplifié et encouragé par la loi sur les théâtres de 1864. L'abolition des privilèges dramatiques a renforcé la concurrence entre les théâtres qui comptent de plus en plus sur l'exécution visuelle pour se démarquer, donnant à l'outil « livret de mise en scène » sa pleine légitimité et l'inscrivant dans un mouvement général de reconnaissance de la mise en scène comme un art à part entière.

Dresser un panorama des différents types de supports écrits dédiés à la mise en valeur des mises en scène permet de comprendre l'ampleur du foisonnement que nous venons de décrire, de voir se dessiner, par un effet de miroir, la singularité de Paliani et de saisir la diversité des documents produits. La presse joue à cet égard un rôle non négligeable, complémentaire des travaux des régisseurs, sans oublier d'autres types de publications, qui, en parallèle des livrets, leur font écho ou viennent compléter la documentation, surtout concernant les représentations visuelles de la mise en scène (maquettes, esquisses de décors et de costumes).

1.4.3 Panorama des publications dédiées à la mise en scène au XIX^e siècle.

1.4.3.1 Le rôle de la presse

L'une des manifestations les plus tangibles de cet engouement nouveau pour le travail entrepris autour de la réalisation scénique des œuvres, est la floraison importante à partir des années 1830 de parutions dédiées à la mise en scène. En dehors de quelques publications exclusivement vouées à l'art scénique, la presse, et plus particulièrement la presse spécialisée dédiée au monde théâtral, accorde au sein des journaux une place croissante, et non négligeable, au compte-rendu des détails de la mise en scène. La nouveauté réside essentiellement dans l'angle d'approche adopté. Alors que la mise en scène faisait davantage l'objet dans les journaux généralistes d'une posture critique visant à notifier, de manière plus ou moins subjective, la qualité de l'exécution, la presse spécialisée envisage le travail scénique du point de vue pratique. La description du travail théâtral réalisé se veut plus neutre. L'avis porté sur une œuvre s'exerce de manière moins visible au détour de choix éditoriaux qui président à la mise en scène d'une production à la place de telle autre. Dans son article « Les mises en scène sur papier-journal : espace

interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865)⁸² » Sylviane Robardey-Eppstein a ouvert la voie à une prise en compte de ce type de parution souvent négligée au profit des livrets de mise en scène publiés indépendamment et sous forme de collection⁸³.

Pour compléter son approche qui met de côté l'analyse comparative de ces publications⁸⁴ et afin de mieux saisir l'ampleur de ce phénomène pendant la période qui nous occupe (des années 1830⁸⁵ à 1875), nous avons concentré nos recherches sur plusieurs titres de presse qui publient régulièrement des éléments de mise en scène. Ont été dépouillés les numéros accessibles à La Bibliothèque nationale de France des périodiques suivants : *Le Moniteur des théâtres*, *Le Gil Blas*, *Le Journal des comédiens*, *La Revue et gazette des théâtres* issue de la fusion en 1838 de *La Gazette des théâtres journal des comédiens* et de *La Revue du théâtre*, *La Revue dramatique*, *L'Album des théâtres*, *Le régisseur des théâtres*, *Le Monde dramatique*, *L'Écho des coulisses*, *L'Agent dramatique*, *L'Agent dramatique du midi correspondant des théâtres*, *L'Agent dramatique journal de publicité théâtrale*. Ce sont autant de titres, qui par leur contenu, signent un intérêt croissant pour la mise en scène, et une volonté de la promouvoir comme étant un enjeu désormais majeur de la représentation. *Le Monde dramatique* souligne ces enjeux en 1835 :

⁸² Sylviane Robardey-Eppstein « Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865) », *Presse et scène au XIX^e siècle*, Olivier Bara et Marie-Eve Thérenty (dir.), Médias 19 (en ligne).

⁸³ « Le support du journal soulève à lui seul, et en tant que tel, d'autres questions que celles de la stricte réalisation du spectacle ; il donne toute la dimension du rôle fondateur de la presse dans la mise en place d'une nouvelle façon d'envisager le fait théâtral et sa transcription, ce qui, par truchement, a assuré sa pérennisation, même si celle-ci, dans un premier temps, ne fut pas intentionnelle puisque les mises en scène sur papier-journal avait une vocation pratique d'exploitation immédiate du support. En tentant de mettre au jour les interactions et l'étroite communauté d'intérêts entre presse et monde du théâtre telles qu'elles transparaissent grâce aux mises en scène publiées dans les journaux au cours du XIX^e siècle, l'on verra qu'au même titre que les livrets imprimés, ces notations s'imposent comme des témoignages significatifs pour la constitution d'une historiographie des spectacles et de l'art scénique ». Sylviane Robardey-Eppstein, *op. cit.*

⁸⁴ Chez Sylviane Robardey-Eppstein et contrairement à notre étude, « Il ne (s'agit) donc pas de revenir sur le contexte culturel et esthétique ayant favorisé l'éclosion du phénomène, pas plus qu'il ne sera question d'entreprendre ici l'analyse de ces documents ».

⁸⁵ Sylviane Robardey-Eppstein adopte une période d'étude plus large : « vers la fin des années 1820, commencent à paraître, dans des journaux et des revues, des indications plus ou moins détaillées concernant la mise en scène de pièces représentées sur les théâtres parisiens. [...] Il semble que la première publication d'une mise en scène dans un journal puisse être datée du 8 octobre 1828. C'est l'éphémère *Revue dramatique* qui figure comme pionnière en la matière, pour la tragédie *Olga, ou l'Orpheline moscovite* de Jacques Ancelot (Théâtre-Français, 15 septembre 1828) » Elle souligne aussi la difficulté à justifier une période d'étude aussi fermement bornée : « le bornage temporel de cet article, [...] n'invalide pas pour autant une possibilité de publications antérieures à 1828 ou postérieures à 1865 dans des revues non encore étudiées ».

Dès que l'on va répéter sur le théâtre, la première besogne est la mise en scène. La mise en scène est la partie la plus délicate de la représentation. Le public ne peut se rendre compte des difficultés qu'il a fallu surmonter pour mettre une pièce en scène. C'est un métier, c'est un art que cela et c'est un art très difficile⁸⁶».



INTÉRIEUR DES THÉÂTRES.

MISE EN SCÈNE.

Dès que l'on va répéter sur le théâtre, la première besogne est la mise en scène. La mise en scène est la partie la plus difficile de la représentation. Le public ne peut pas se rendre compte des difficultés qu'il a fallu surmonter pour mettre une pièce en scène. C'est un métier, c'est un art que cela, et c'est un art très-difficile. D'abord il faut que le metteur en scène s'identifie avec le drame et avec les auteurs, qu'il rende la situation de l'ouvrage et ne gêne pas les artistes dans la place qu'ils occupent; qu'il ajoute quelquefois à la pièce par la pompe des décorations, les groupes de comparses, l'ensemble des danseuses. Et à cet égard je vous dirai qu'il y a deux sortes de mise en scène bien distinctes. Celle de la comédie et du vaudeville, et celle du grand opéra et du mélodrame.

La mise en scène du vaudeville et de la comédie est toute de goût et d'observation, elle doit briller surtout par sa simplicité. Là il ne s'agit pas de grouper les personnages, il s'agit de bien les détacher les uns des autres et de les mettre à leur aise. Le premier soin d'un metteur en scène est de ne pas fatiguer l'œil du spectateur par un tableau monotone. Ainsi, si comme il arrive souvent les deux mêmes personnages ont plusieurs scènes à deux, il faut varier leurs positions. Tantôt c'est l'homme à droite et la femme à gauche, tantôt l'homme à gauche et la femme à droite, tantôt c'est une scène assise, tantôt une scène où un seul est debout. Mais ce ne sont pas là les principales difficultés d'une mise en scène. Très souvent il y a des *à part*, des mots dits tout bas et qui ne doivent pas être entendus du troisième interlocuteur; des lettres à remettre sans être vu, des scènes à écouter sans être vu

TOME II.

27

Extrait du journal *Le Monde dramatique revue de spectacles anciens et modernes*
du 1^{er} janvier 1835

Durant cette même année 1835, le journal publie une série d'études sous le nom « d'Intérieurs des théâtres. Mise en scène ». C'est un ensemble d'articles dédiés à la description des diverses fonctions attachées à la scène : celles de régisseurs, de machinistes, de décorateurs, de costumiers ... Tous genres confondus, ces articles détaillent les travaux respectifs assignés à chacun pour un spectacle.

⁸⁶ *Le Monde dramatique* du 1^{er} janvier 1835, tome 2 p. 27.

Cette série de publications est emblématique de la manière dont les journaux s'emparent du caractère mystérieux de l'activité au sein d'un théâtre. La curiosité du public pousse certains d'entre eux à publier des articles spécifiquement consacrés à la technique théâtrale. Des documents très variés (gravures, illustrations, textes annotés, schémas, action commentée sous forme de texte, description des décors et des costumes) agrémentent ces publications mais jamais de manière exhaustive. L'hétérogénéité dans la manière d'aborder le sujet et le caractère parcellaire des informations font l'originalité des publications dans la presse par rapport aux livrets de mises en scène publiés par les régisseurs dont Paliani. Bien que publiés parfois dans ces mêmes journaux (c'est le cas pour Paliani dans *La gazette des théâtres*) les livrets indépendants prétendent à l'exhaustivité et se présentent comme un objet fini, complet dont les indications sont rarement parcellaires et presque jamais lacunaires. Pour pouvoir rassembler autant d'informations il faudrait compiler les indications distillées çà et là dans la presse, en envisageant un large spectre éditorial. Par contraste le livret peut être considéré, non comme un objet concurrent, mais comme une publication centralisatrice d'un faisceau de précisions. Ces périodiques théâtraux redoublent d'originalité pour exploiter les exigences de la vie théâtrale du XIX^e siècle et assurent un succès durable aux livrets de mises en scène.

Pour cerner plus en détail les caractéristiques communes à ces publications, il est utile d'en examiner les professions de foi qui en déterminent la ligne éditoriale, mais aussi d'analyser quel public est visé, quels sont les choix qui président à la parution de telle ou telle mise en scène, quel contenu est édité et comment il évolue au fil du temps, quels en sont les rédacteurs, et enfin quels liens unissent les divers journaux entre eux.

1.4.3.2 Professions de foi et projets éditoriaux des parutions spécialisées

Dans l'ensemble des journaux dépouillés on note la présence quasi systématique de petits textes visant à justifier leur existence⁸⁷, ce qui revient à préciser la ligne éditoriale

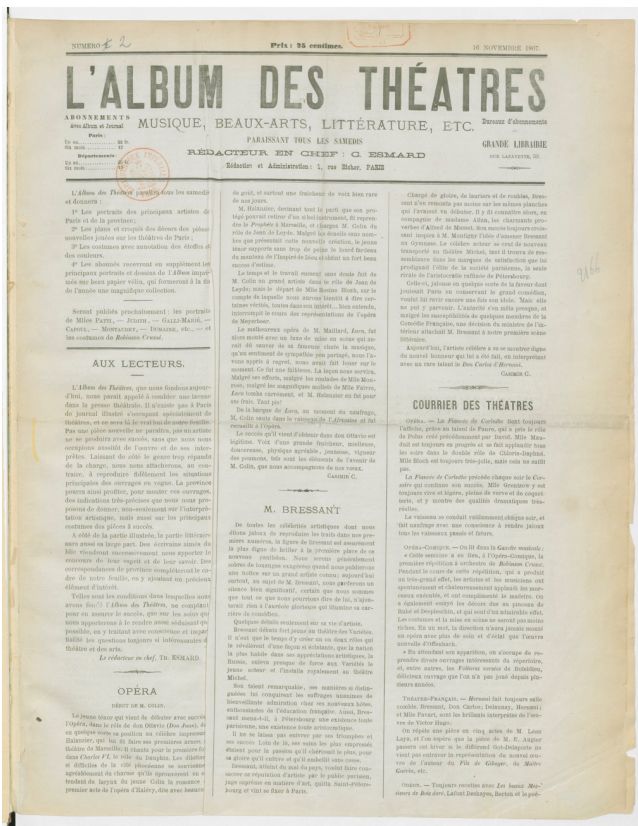
⁸⁷ Cette idée de justification revient régulièrement, on la trouve par exemple dans la profession de foi de *La Gazette des théâtres* lors de sa première parution. « *La Gazette des théâtres* justifiera enfin son titre de la manière la plus complète. Le théâtre, voilà ce qu'elle doit faire connaître ; le théâtre, voilà son but, son avenir. Un coup d'œil jeté sur la division de nos travaux mettra à même de les apprécier, d'en pressentir les utiles résultats et de remarquer qu'elle ne s'écarte en rien du tout du but de son institution. Elle demeure ce qu'elle a été, ce qu'elle sera toujours, une tribune ouverte à tous les artistes, un lien naturel et commode entre les comédiens entre ceux-ci les directeurs et les auteurs, un recueil officiel de tous les actes émanés

de la publication et son potentiel contenu, ainsi qu'à légitimer la parution du journal tout en précisant à quel public il s'adresse. Ce texte, est la plupart du temps publié lors de la sortie du premier numéro ou des premiers numéros mais certaines feuilles le publient plus régulièrement (plus rarement de manière systématique). Bien que la plupart des journaux vantent, dans un but publicitaire, leur originalité et leur spécificité, on remarque l'émergence de certaines valeurs communes. Les textes liminaires mettent particulièrement en avant trois caractéristiques que sont la spécialité, la praticité ainsi que la neutralité des publications. Le caractère spécialisé de cette presse est mis en avant comme l'élément permettant de justifier l'existence d'une parution supplémentaire dans un paysage journalistique déjà plus que foisonnant. Derrière cet argument il faut moins lire la volonté de se démarquer que celle de se situer et d'asseoir sa légitimité. C'est ce qu'illustre la lettre d'intention rédigée à l'adresse des lecteurs dans le premier numéro de *L'agent dramatique* paru le 14 mai 1835 : « À nos lecteurs : malgré le grand nombre de ses publications quotidiennes et périodiques, la France et l'étranger manquent encore d'un journal consacré aux artistes et spécialement aux intérêts de l'art dramatique ». Il s'agit bien de combler une lacune, terme employé à diverse reprises. On retrouve la combinaison des termes « lacune » et « spécialité » dans *l'Album des théâtres* qui, bien que paru plus tardivement, en 1867 use de la même rhétorique publicitaire pour convaincre son lectorat :

Aux lecteurs : *L'Album des théâtres* que nous fondons aujourd'hui, nous paraît appeler à combler une lacune dans la presse théâtrale. Il n'existe pas à Paris de journal illustré s'occupant spécialement de théâtres, et ce sera là le vrai but de notre feuille⁸⁸.

des autorités auxquelles les théâtres sont soumis enfin une spécialité tout à la fois grave, instructive et agréable ».

⁸⁸ Paru dans *L'Album des théâtres, Musique, beaux-arts, Littérature*, 1^{er} janvier 1867.



Extrait de *L'Album des théâtres* n°2 du 16 novembre 1867.

La spécificité des publications, leur nécessité dans un paysage éditorial défaillant sont autant d'arguments mis en avant auxquels il faut ajouter la neutralité. La mise en exergue de cette caractéristique pourrait paraître étonnante mais elle ne l'est pas tant que cela. D'abord parce que la presse de l'époque, aussi diversifiée soit-elle, est souvent une presse partisane qui sert de tribune, y compris dans le domaine artistique, mais aussi parce que les feuilles qui publient des mises en scène affichent une apparente neutralité critique dans un but commercial⁸⁹ (vendre un maximum d'exemplaires). C'est une littérature qui se présente avant tout comme un outil pratique⁹⁰. En marge des polémiques artistiques, *L'album des théâtres* s'engage à prendre le contre-pied des parutions usuelles :

⁸⁹ Ce protocole adopté pour garantir la neutralité des propos est par exemple placé sous le masque de la bienveillance comme dans *Le Régisseur des théâtres* : « Un coup d'œil rapidement jeté sur l'apparition des nouveautés littéraires, un mot sur la reprise des ouvrages anciens et sur les traditions laissées par les comédiens créateurs des rôles les plus importants de ces ouvrages, compléteront nos colonnes, desquelles seront entièrement bannies les louanges exagérées et les critiques acerbes qui, loin d'être utiles à ceux qui en sont l'objet, ne font que les égarer dans une fausse route, ou les jeter dans le découragement », *Le Régisseur des théâtres*, op.cit.

⁹⁰ *Le Régisseur des théâtres* n°2 « Le Régisseur des théâtres ne visera jamais à faire de l'esprit ni du style, son seul but est d'être utile ».

Laissant de côté le genre trop répandu de la charge, nous nous attacherons, au contraire, à reproduire fidèlement les situations principales des ouvrages en vogue⁹¹.

Ce projet de contrer la publication d'articles par trop partisans est partagé par *L'Agent dramatique* qui remarque qu'en 1835 :

Nous n'avons pas une feuille qui, portant un jugement impartial et motivé sur les ouvrages nouveaux dont Paris au monopole, donne aux acteurs de la province et de l'étranger, les indications nécessaires pour les monter⁹².

Cette posture neutre s'explique en partie par la qualité des rédacteurs. Bien que les publications soient parfois anonymes, *Le Régisseur des théâtres* suggère que les rédacteurs de ce type de publications sont eux-mêmes actifs au sein de cet univers théâtral :

Artistes nous-mêmes, il nous siérait mal de nous ériger en censeur des artistes ; aussi ennemis de toute camaraderie, ne serons-nous en fait d'éloge que l'écho des jugements du public⁹³.

Il faut toutefois mettre en perspective ce type de propos. L'aspect commercial de cette pratique rend impossible une impartialité totale. De plus, les journaux étant dans l'impossibilité de reproduire toutes les mises en scène de tous les théâtres parisiens, il s'opère nécessairement une sélection des pièces qui est en soi un acte critique. La publication d'indications relatives à la mise en scène est donc bien une activité spécialisée mais dont il convient de nuancer la neutralité, pourtant présentée comme un argument publicitaire par plusieurs organes de presse. Il est en revanche une qualité de ces publications, citée dans leur argumentaire et qui n'est pas discutable, c'est leur aspect pratique. Elles sont un moyen pour un public empêché, notamment par des contraintes géographiques, d'accéder, bien qu'à retardement, à une certaine idée de la mise en scène⁹⁴. C'est un vecteur publicitaire, mais surtout un outil de travail, à l'adresse des théâtres de province. Ce rôle est constamment revendiqué par les rédacteurs dont le mot d'ordre est relativement unanime et exprime clairement la finalité de ces publications.

⁹¹ *ibid.*

⁹² *L'Agent dramatique* n° 1, 14 mai 1835

⁹³ *Le Régisseur des théâtres*, n°1, 29 avril 1832.

⁹⁴ La rubrique « littérature dramatique » de *La Gazette des théâtres* du 1^{er} octobre 1834 offre un aperçu assez exhaustif de ce projet : « Nous ne parlons ici que des analyses des ouvrages représentés sur les différentes scènes de la capitale ; on a pu remarquer avec quel soin nous les rédigeons. Notre but, en donnant ainsi à ces sortes d'articles la forme et l'intérêt d'une nouvelle est de procurer aux auteurs, aux artistes, aux directeurs, un moyen de prendre une exacte connaissance des productions de notre scène. Ces analyses permettent encore d'associer plus convenablement la critique. L'espace que nous leur consacrons nous donne également la facilité d'y ajouter des citations intéressantes. Ces travaux curieux pour les lecteurs de la capitale, le sont bien plus pour les lecteurs de la province et de l'étranger. Nous leur fournissons en quelque sorte la représentation des ouvrages dont ils n'auraient sans nous, qu'une très imparfaite idée ».

L'idée de partage et de transmission se retrouve dans chaque argumentaire. L'agent dramatique donne aux acteurs de la province et de l'étranger, les indications nécessaires pour les monter, pour en représenter les personnages tels que les auteurs les ont conçus, et qui les fassent assister, pour ainsi dire, à chaque première représentation⁹⁵.

Même son de cloche du côté du rédacteur en chef de *L'Album des théâtres*, Th. Esmard qui affirme à ses lecteurs que :

Pas une pièce nouvelle ne paraîtra, pas un artiste ne se produira avec succès, sans que nous nous occupions aussitôt de l'œuvre et de ses interprètes. [...] La province pourra ainsi profiter, pour monter ces ouvrages, des indications très précises que nous nous proposons de donner, non seulement sur l'interprétation artistique, mais aussi sur les principaux costumes des pièces à succès⁹⁶.

Cette « réclame » alléchante reflète en partie la vérité du contenu délivré par les journaux. Elle est dirigée vers un public bien particulier auquel s'adressent ces publications et dont l'étude permet de saisir les véritables enjeux que soulève la diffusion de ces livrets de mises en scène. C'est à ce même public que s'adressent les publications entreprises par Louis Palianti.

1.4.3.3 Les destinataires de livrets de mises en scène

On est en droit de se demander si une publication spécialisée est destinée nécessairement à un public restreint et spécialiste. Les adresses aux lecteurs sont légion dans ce type de publication, il est donc assez aisé de s'en faire une idée. Parmi ces potentiels lecteurs sont invariablement mentionnés et le plus fréquemment cités : « MM. Les directeurs », avec quelques variations qui apportent un complément d'information, on trouvera ainsi : MM. les directeurs de théâtres, MM. Les directeurs de province, MM. Les directeurs de théâtre de province, MM. Les directeurs des départements, MM. Les directeurs de la province et de l'étranger, autant de synonymes pour désigner ceux qui occupent des postes de direction théâtrale, mais il faut le préciser, à l'exception des directeurs parisiens dont il n'est jamais fait mention. Aux directeurs il faut ajouter « MM. Les régisseurs des départements et de l'étranger ». Cette adresse cible cette fois un autre corps de métier mais la précision géographique dissociante est toujours présente. Aux directeurs et aux régisseurs il faut ajouter selon le même modèle MM. Les artistes, ciblés

⁹⁵ *L'Agent dramatique*, 14 mai 1835 (première parution).

⁹⁶ « Aux lecteurs » *L'Album des théâtres, Musique, beaux-arts, Littérature*, 1^{er} janvier 1867.

et distingués par leur lieu d'exercice « MM. Les comédiens de Paris⁹⁷ » ou leur statut salarial « M. Les artistes maintenant en disponibilité ⁹⁸», ou encore « MM. Les abonnés de la province faisant partie des troupes d'arrondissement ». Bien sûr les combinaisons sont possibles et le journal peut adresser un message à plusieurs catégories simultanément « MM. les directeurs et artistes » par exemple. C'est *le Régisseur des théâtres* qui donne la vision la plus exhaustive du public auquel sont destinées ses publications, déclarant que sa publication « intéresse donc à la fois MM. Les directeurs, régisseurs et artistes de la province et de l'étranger et MM. les auteurs et les comédiens de la capitale⁹⁹ ». Cette adresse plus exhaustive est aussi la plus représentative. Les journaux ciblent en fait une communauté artistique aux postes et fonctions variés, ce qui justifie le soin apporté par les journaux pour décrire les destinataires. Si, comme chez Paliani, les informations transmises peuvent intéresser tout un chacun, certaines parutions sont motivées par la demande de certaines catégories spécifiquement. La publication des mises en scène est ici présentée comme la réponse à une demande de la part des directeurs de théâtre. Les rédacteurs de la *Revue dramatique* laissent deviner cet axe éditorial. « Nous croyons être agréables à nos lecteurs, et particulièrement à MM. Les Directeurs de théâtre de province, en joignant à notre Revue la mise en scène des principales pièces¹⁰⁰ ». Certaines rédactions sont encore plus explicites à ce sujet. *Le Gil Blas* se targue de publier la mise en scène de *Jenny*, opéra-comique d'Henri de St Georges et Carafa créé à l'Opéra Comique salle Ventadour le 26 septembre 1829 « sur la demande de MM. Les directeurs des départements¹⁰¹ ». C'est une pratique commune que l'on retrouve sous la plume du *Régisseur des théâtres* à propos de la pièce *Richard D'Arlington* d'Alexandre Dumas¹⁰² :

⁹⁷ On pourrait se demander pourquoi les comédiens de Paris sont mentionnés dès lors qu'ils sont partie prenante de la création des ouvrages et qu'ils peuvent accéder plus facilement à la source. *Le Régisseur des théâtres* apporte un élément de réponse : de telles publications leur sont utiles dans le cadre de leur déplacement en province, lorsqu'ils sont invités à s'y produire lors de tournée ou pour livrer leur expertise dans l'art de « monter » un ouvrage de la capitale : il est inutile de dire que MM. les comédiens de Paris qui obtiennent des congés, trouveront un avantage réel dans notre publication : elle leur évitera à leur arrivée en province de remonter les ouvrages dont la mise en scène est presque toujours entièrement dénaturée. »

⁹⁸ Notons pour l'ensemble des mentions évoquées l'utilisation de l'abréviation « MM. » désignant Messieurs, c'est-à-dire un public exclusivement masculin. Si ce terme est, au regard des tableaux des troupes le reflet d'une réalité concernant les directeurs de théâtres et les régisseurs qui sont une profession quasi exclusivement masculine, cette réalité est fautive concernant les artistes, les comédiennes et chanteuses faisant partie des troupes au même titre que ces messieurs. La récurrence de cette formule est sans doute due à un réflexe d'écrire de la part de rédacteurs exclusivement masculins.

⁹⁹ *Le Régisseur des théâtres*, op.cit.

¹⁰⁰ *La Revue dramatique, politique et littéraire*, octobre 1828.

¹⁰¹ *Gil Blas*, 10 octobre 1829, n° 204, p. 4.

¹⁰² *Richard d'Arlington*, drame en cinq actes et en prose, représenté pour la première fois sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, 10 déc. 1831.

La distribution de ce drame nous ayant été demandée par plusieurs Directeurs de la province qui ne l'ont point encore monté, nous ne balançons pas à la donner dans ce numéro. La semaine qui vient de s'écouler ayant été peu fertile en nouveautés, cette circonstance, nous permet de joindre à la distribution, la désignation des costumes et des caractères¹⁰³.

Il est bien sûr difficile de s'assurer de la véracité de tels propos. Ces recommandations anonymes ne sont pas vérifiables et peuvent paraître suspectes tant les revues manifestent le besoin d'asseoir leur légitimité et de valoriser les publications. Les directeurs des théâtres sont certes peut-être par la même occasion caution de la validité des choix d'édition, mais ils sont de manière certaine des interlocuteurs privilégiés. Cette hyperspécialisation ne doit pas faire perdre de vue qu'il existe un autre type de public de lecteurs, celui des amateurs et des curieux. Il ne constitue pas la majorité du lectorat mais il est pris en compte dans la réflexion éditoriale par certaines feuilles. *La Revue du théâtre* prend ainsi la décision en 1835 de publier les mises en scène séparément du corps du journal car :

Elles sont la chose du monde la plus utile pour les directeurs et artistes, et la plus inutile pour ne pas dire fastidieuse pour les gens du monde¹⁰⁴.

La volonté de s'adresser à un plus large public est perceptible au regard de la place accordée à la rubrique mise en scène. Ainsi, dans le numéro du 14 février 1838, seule une demi-page est consacrée à la mise en scène d'*Un serment de collègue*, vaudeville en un acte de Comberousse. Les « décorations » sont expédiées en quelques lignes vagues, suivies par une très brève description verbale des costumes. Cet ensemble est accompagné d'une note : « NOTA : Le petit nombre de personnages nous dispense d'indiquer les principales positions, assez détaillées sur la brochure¹⁰⁵ ». Les éléments fournis stimulent l'imagination du lecteur mais ne sont pas utilisables en l'état. Ils constituent une sorte d'accroche publicitaire pour le livret de mise en scène désormais publié séparément. Dès 1838 il y a donc au sein de la presse, une prise d'autonomie du livret que Paliani saura exploiter pour passer de ses publications dans la presse à une collection autonome éditée indépendamment d'un journal. Le processus à l'œuvre n'est pas d'exclure la mise en scène du champ des publications mais de séparer les degrés de précisions des descriptions

¹⁰³ *Le Régisseur des théâtres*, n°12, 22 juillet 1832, p. 3.

¹⁰⁴ *La Revue du théâtre*, 1835 t.3 p. 319. Cette pluralité du public est un souci constant de ce journal : « Désormais, nous pourrions satisfaire les goûts des diverses classes de nos souscripteurs en mettant sur une feuille à part, qui donnera aussi plus de variété au recueil, les tableaux du personnel et l'explication des mises en scène. Cette dernière partie du matériel scénique sera traitée avec un nouveau soin. Ainsi, outre la description des décors, des costumes et de l'ameublement, nous indiquerons, dans les scènes principales des ouvrages susceptibles d'être représentés en province, les entrées et les sorties avec la position de chaque acteur, marquée par un chiffre explicatif, en y joignant des dessins » 1834-1835, T. II, p. 63.

¹⁰⁵ *La Revue du théâtre* du 14 février 1838.

afin de contenter les divers publics lecteurs qu'ils soient simples curieux ou professionnels. Les données pratiques s'ajoutent au degré purement informatif constitué par une brève description des décors et des costumes. C'est bien l'adresse aux professionnels qui domine, ce que signe entre autres une mention en incipit de la description : « Toutes les indications sont prises de la droite de l'acteur¹⁰⁶ ». Ce choix, qui n'était pas une évidence dans les publications antérieures montre aussi une volonté de se rapprocher le plus possible de la réalité du plateau et de la réalisation scénique des indications fournies. C'est encore une fois une manière implicite de faire référence à un certain type de public. Notons également pour être tout à fait complet la mention de correspondants à l'étranger sur lesquels on ne connaît que très peu de détails sinon à l'occasion, leur lieu d'exercice (principalement les grandes capitales européennes).

Les livrets intéressent bien sûr fortement les lecteurs professionnels mais ils cohabitent avec une foule d'autres informations qui jalonnent ces publications de la presse spécialisée. Autour des livrets on trouve toutes sortes d'informations relatives à la vie théâtrale. Cette presse est un véritable pôle d'échanges en réseau. Si elle assure la diffusion des informations, elle en gère aussi la collecte. Les lecteurs contribuent eux-mêmes à l'élaboration de ces journaux. Pour l'élaboration des livrets, les rédactions sont plutôt discrètes quant au rédacteur, mais pour les autres rubriques les journaux n'hésitent pas à mettre à contribution les protagonistes concernés. Au sein d'un même numéro de journal cette circulation de l'information est lisible. La première étape consiste en la collecte des informations. *La Gazette des théâtres journal des comédiens* du 3 avril 1834 fait paraître à ce sujet un avis important :

Au moment où une nouvelle année théâtrale va commencer, nous invitons MM. les directeurs des théâtres à nous adresser le plus promptement possible les tableaux exacts des personnels de leurs troupes. Nous invitons également MM. les artistes à nous faire connaître leurs résidences actuelles et leurs adresses, afin qu'ils n'éprouvent point de retard dans l'envoi de *La Gazette des Théâtres*¹⁰⁷.

Les revendications sont du même type du côté du *Régisseur des théâtres* :

MM. Les abonnés de la province, faisant partie des troupes d'arrondissement, sont invités à faire connaître leur itinéraire au bureau du journal, afin d'éviter toute perte de numéro, nous les avertissons toutefois qu'un moyen de prévenir des pertes semblables serait d'avoir soin chaque fois qu'ils quittent une ville pour aller en occuper une autre, de prier l'administration des postes de leur faire tenir leur journal à l'endroit par eux désigné¹⁰⁸.

Ces informations sont ensuite restituées créant un réseau d'échange continu entre les lecteurs et les rédacteurs. Cette même *Gazette des théâtres* émaille son discours de ce

¹⁰⁶ Formule récurrente dans les livrets de la collection.

¹⁰⁷ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, 3 avril 1834.

¹⁰⁸ *Le Régisseur des théâtres* « avis essentiel », n°14, 29 juillet 1832.

type d'éclaircissements. En 1832, elle déclare « M. Perlet, libre de contracter depuis ce moment jusqu'au premier avril 1833.¹⁰⁹ ». Quelques semaines après elle mentionne tous « les artistes en représentations¹¹⁰ » c'est-à-dire en activité. Ces mentions ne sont pas anecdotiques et la revue s'engage à cet égard soutenant que « Chaque premier numéro du mois contient le nom des Artistes qui ont des congés à exploiter, et l'itinéraire connu de chacun d'entre eux ». Preuve de ces enjeux, une même formule introductive est répétée au début de chaque rubrique consacrée aux congés :

Le Régisseur des Théâtres ne visera jamais à faire de l'esprit ni du style, son seul but est d'être utile, et pour y parvenir, il ne craindra pas de se répéter ; aussi, remettra-t-il sous les yeux de ses lecteurs dans le premier numéro de chaque mois les noms des artistes qui obtiennent des congés et leur itinéraire. De cette manière, MM. Les directeurs de province seront plus à même d'utiliser le talent de ces artistes¹¹¹.

Cette restitution des informations est au cœur de la concurrence que se livrent les diverses publications spécialisées et notamment *la Gazette des théâtres* et *le Régisseur des théâtres* qui utilise l'argument de l'authenticité à des fins promotionnelles :

Nous sommes autorisés à rectifier la nouvelle donnée par la *Gazette de Théâtres* du renouvellement de l'engagement de M. et Mme Auzet au théâtre de Brest ; ces deux artistes sont libres de contracter pour la nouvelle année dramatique. Nous rappelons à cette occasion que M. Auzet a tenu son emploi avec distinction, tant à Bordeaux qu'à Lyon et autres villes du premier ordre¹¹².

Si ces journaux ont tant besoin de faire leur autopromotion au détriment de la concurrence c'est parce qu'ils sont rattachés par des liens plus ou moins forts aux agences théâtrales aussi appelées « correspondants des théâtres » dont ils peuvent être l'organe de presse, ou avec lesquelles ils collaborent. Ce statut est plus ou moins assumé selon les titres de presse. *Le Régisseur des théâtres* donne des indices explicites sur ces activités :

Tous les ouvrages annoncés dans notre feuille se trouvent à notre bureau. Il suffit d'envoyer deux exemplaires d'un ouvrage pour que l'annonce soit faite¹¹³.

À l'opposé de cette discrète mention, *L'Agent dramatique*¹¹⁴ livre un véritable catalogue des informations dont peuvent espérer bénéficier les abonnés et promet :

1° l'état nominatif par emploi des acteurs sans engagement, disponibles à Paris et en province ; 2° L'état nominatif de ceux employés soit à Paris, soit dans les départements, qui n'ayant qu'un engagement limité, auront la faculté d'accepter une autre destination pour le renouvellement de l'année, ou qui ne voudront en contacter que pour l'hiver (le journal reproduira les noms des acteurs tant qu'ils ne seront pas placés) 3° L'itinéraire exact de la route que devront parcourir les artistes en

¹⁰⁹ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, n° 25, 14 octobre 1832.

¹¹⁰ *La Gazette des théâtres journal des comédiens* n° 28, 4 novembre 1832.

¹¹¹ *Le Régisseur des théâtres*, n°2 janvier 1832.

¹¹² *Le Régisseur des théâtres*, « Nouvelles des départements », n° 5, 3 février 1833.

¹¹³ *Le Régisseur des théâtres*, n° 19 du septembre 1832.

¹¹⁴ Pour lever toute ambiguïté sur le contenu, *l'Agent dramatique* adopte comme sous-titre « journal de publicité théâtrale ».

voyage, donnant des représentations, concerts, etc. ainsi que l'époque précise de leur départ de Paris et celle de leur retour. ; 4° L'annonce des succès obtenus individuellement à Paris et dans les départements ; 5° L'énumération et le mouvement des troupes dramatiques et lyriques de la France, les nouvelles des théâtres, tous les avis utiles et importants. Enfin, *Le Bulletin de Paris* sera le correspondant obligé de ses abonnés.

Cette publication, liée à l'Agence générale, au moyen de laquelle s'opéreront toutes les mutations annuelles, sera un nouvel élément de succès pour cet établissement. La correspondance en deviendra plus active avec les directeurs et les acteurs, et les diverses insertions demandées par les commettants seront activement transmises et produites dans les articles spéciaux.

L'agence générale fera, comme par le passé, les engagements des acteurs avec les directeurs ; se chargera des envois de musique, partitions, brochures, costumes et accessoires. Elle recevra également en dépôt les bibliothèques de musique et autres objets.

Ce n'est pas une adaptation opportuniste d'un certain type de presse mais un véritable projet, une nouvelle fonction dévolue à ces publications :

Faire affaire soi-même, s'affranchir des intermédiaires, reconnaître que le journal, tour à tour drapeau, chaire et tribune, peut devenir aussi : affiche, agence et marché ne sont-ce pas là des caractères particuliers aux aspirations nouvelles ? [...] c'est pourquoi nous créons, l'AGENT DRAMATIQUE. La liberté des théâtres [...] va donner un développement immense à tout ce qui touche de près ou de loin à l'art théâtral. [...] Nous voulions que notre journal soit un agent dramatique. [...]. Mais nous ne serons qu'un journal derrière cet AGENT pas d'agence. Nous ne serons qu'une feuille de publicité théâtrale¹¹⁵.

Ces titres de presse sont au cœur d'un maillage étoffé qui se décline à plusieurs échelles géographiques allant de la région à l'international. Ainsi, une publication ayant pour titre « l'agent dramatique du midi correspondant des théâtres » se présente comme « organe spécial et officiel des spectacles, des salons, des modes et de la littérature qui paraît à Toulouse tous les jeudis. » membre de l'Association des Agences théâtrales de France et de l'étranger, siégeant à Toulouse. Cela laisse à penser que ces publications sont autant de chaînons participant à un réseau étendu de publications théâtrales. Pour ces journaux, la transmission de la mise en scène, et la qualité de conditions qui rendent possible sa réalisation qualitative sont une motivation qui s'ajoute aux ambitions commerciales. En effet, Il ne s'agit pas uniquement de vendre des exemplaires, il s'agit de convaincre les abonnés de la valeur de la publication afin d'en tirer profit pour vendre des produits liés à la mise en scène et complémentaires des livrets (partitions, livrets maquettes etc...). Cela implique que l'information délivrée comporte une composante marchande qui évacue toute neutralité. Il ne faut donc pas oublier que les informations transmises ne le sont pas seulement pour « l'amour de l'art » mais à des fins économiques. Il est parfois difficile de percevoir cet aspect à première lecture car les informations délivrées peuvent être assez factuelles qu'il s'agisse d'offres d'emplois¹¹⁶, ou de matériel

¹¹⁵ *L'Agent dramatique*, 30 octobre 1864, « l'agent dramatique », p. 1, J.F. Arnould.

¹¹⁶ « M. Norzzi désire une place de régisseur général ou un emploi de premier comique en tous genres, pour PARIS. Il a tenu ces deux emplois dans plusieurs grandes ville (Offre audition) Il traiterait à 250 francs par

disponible¹¹⁷. Les recommandations fluctuent entre deux opposés que sont les conseils énoncés clairement de manière déclarative et les articles qui cherchent de manière plus ou moins déguisée à « vendre » tel artiste ou telle œuvre. Les recommandations concernent autant les distributions que la réalisation pratique. *La Gazette des théâtres journal des comédiens* prévient :

Ces deux rôles comiques ne peuvent être joués que par des artistes qui ont entre eux quelque ressemblance. MM. les directeurs devront ne pas oublier cet avertissement lors de la distribution qu'ils feront de l'ouvrage¹¹⁸.

Ces conseils sont très concrets et portent jusqu'à la qualité des accessoires utilisés :

Le Régisseur des théâtres croit devoir recommander à MM. Les régisseurs des départements et de l'étranger un piano meuble, qui ne peut manquer d'être bientôt adapté à la scène et par son élégance et par la beauté de ses sons, et surtout par la facilité qu'on éprouve à le transporter de place en place, sans nuire en aucune manière à l'accord¹¹⁹.

C'est typiquement le genre d'informations que l'on retrouve chez Louis Paliani.

La limite entre le fait de prodiguer des conseils¹²⁰, l'influence exercée sur le lecteur, et le contenu ouvertement publicitaire est parfois ténue et floue. En plus des encarts publicitaires destinés aux différentes professions artistiques, une autre forme de réclame se fonde dans la trame rédactionnelle du journal. Cette promotion peut concerner les

mois. Écrire, franco, rue Saint Denis, 301. » *L'Agent dramatique*. On peut aussi lire dans le n°10 du *Régisseur des théâtres* « Nota. Nous croyons devoir avertir MM. les Directeurs de la province et de l'étranger que, mandataires spéciaux de plusieurs Artistes susnommés, nous nous chargeons d'être au besoin l'écho de leurs propositions auprès de ses Artistes, s'adresser à notre bureau de correspondance, dont le siège provisoire est rue Bleue, n°1 ».

¹¹⁷ « Nouvelles des départements et de l'étranger », *Le Régisseur des théâtres*, n° 10, 10 mars 1833 : « Dans un moment où l'année théâtrale est sur le point de se terminer et d'amener des mutations nombreuses, nous croyons devoir porter à la connaissance de MM. les directeurs et artistes, que Mme Gobert, actuellement à Limoges tient à leur disposition un magasin d'habits et de costumes de théâtre au grand complet, un assortiment de musique de vaudevilles, composé de plus de cent partitions et de cinq à six cents brochures ». *L'agent dramatique* du 30 octobre 1864 montre comment cette fonction dédiée à l'emploi se perpétue tout au long du siècle « Bureau abonnements et insertion rue de la Victoire, 43 ».

« *L'Agent dramatique* par sa publication des offres et demandes d'emploi a pour but de mettre en rapport direct les directeurs et les Artistes. Les abonnés ont le droit en insertion le prix de leur abonnement ».

¹¹⁸ *La Gazette des théâtres journal des comédiens* n°22 du 30 septembre 1832 à propos du vaudeville en un acte *Les deux grivets*, par MM. de Courcy et Carmouche donné Théâtre du Palais-Royal le samedi 22 septembre 1832.

¹¹⁹ « Conseils aux directeurs de province », *Le Régisseur des théâtres*, n° 5, 3 février 1833, p. 4.

¹²⁰ Une rhétorique assez intelligente est par ailleurs mise en place par certains journaux pour donner l'illusion aux directeurs de provinces qu'ils gardent une forme de souveraineté sur leur projet théâtral, en mettant en valeur la partie qui leur revient et constitue une lourde part de leur travail : la distribution des rôles aux membres de la troupe : « Nous avons cru devoir donner ainsi la distribution de cette pièce, conforme aux différents emplois des artistes de Paris. Nous avertissons toutefois MM. Les directeurs des départements qu'à l'exception de Francis, d'Auguste et de Boquet, les autres rôles doivent être distribués selon la convenance des artistes de leur troupe ». *Le Régisseur des théâtres*, n° 16, 12 août 1832.

artistes ou directeurs, nominativement¹²¹ ou selon leur emploi¹²², mais elle concerne plus particulièrement les mises en scène. Les journaux vantent tour à tour l'originalité d'une pièce qui « peut offrir à MM. les Directeurs de théâtre le moyen de varier fort agréablement leur répertoire¹²³ », la facilité à monter un ouvrage¹²⁴, ou l'assurance d'un succès auprès de leur public :

D'une idée un peu commune peut-être, et quelque peu invraisemblable, les spirituels auteurs du Conseil de révision ont fait un tableau étincelant de gaîté et de verve ; nous en donnons ici la mise en scène, en engageant MM. les Directeurs des départements à offrir cette pièce à leurs habitués, nous leur prédisons un succès¹²⁵».

Au regard de ces observations, Ces publications spécialisées alimentent un système d'interactions entre le monde du théâtre et le monde de la presse car lecteurs, spectateurs, professionnels s'y confondent. La presse observe un intérêt à fidéliser son lectorat car elle sert d'intermédiaire aux professionnels dans la diffusion des matériaux et des documents utiles aux théâtres de province, eux-mêmes en relation avec les agences dont dépendent parfois ces publications. Les régisseurs auteurs des livrets, dont Paliani, entretiennent eux-mêmes des rapports étroits avec ces agences¹²⁶. Cette publicité orchestrée par les feuilles théâtrales, et les enjeux économiques que cela implique, posent la question des critères de choix des œuvres publiées. Pour les parutions, ciblent-elle une œuvre plutôt qu'une autre, quels arguments entrent en jeu ? Des indices disséminés au gré des parutions donnent quelques éléments de réponse à ce sujet. Dans ce domaine, la lecture du *Régisseur des théâtres* est particulièrement éclairante.

¹²¹ *Le Régisseur des théâtres*, n°12, 22 juillet 1832. « MM. Jeault et Polin viennent d'être réintégrés dans leur privilège de Limoges et autres villes. C'est une bonne fortune que nous annonçons à ceux de nos lecteurs qui pourront être appelés à traiter avec ces deux messieurs. L'année présente répond du succès de l'année prochaine ».

¹²²« Chronique théâtrale », *Le Régisseur des théâtres*, n° 12, 24 mars 1833, à propos des *Souvenirs de Lafleur*, opéra-comique, paroles de MM. Carmouche et de Courcy, musique de M. Halévy : « cette pièce dont nous avons donné les costumes et la facile mise en scène, sera une bonne fortune pour les villes de province, ou, depuis longtemps les artistes qui tiennent l'emploi de Martin-Chollet n'ont eu l'occasion de monter un rôle aussi brillant que celui de Lafleur ».

¹²³ *Le Régisseur des théâtres* n°19 du 2 septembre 1832 à propos de *Norbert ou le Campagnard* comédie-vaudeville en un acte par MM. Lemoine-Montigny et Edouard Lemoine « cette pièce d'un style vif et gai, a beaucoup gagné depuis son apparition première ; nous pensons que, jouée en province elle peut offrir à MM. les Directeurs de théâtre le moyen de varier fort agréablement leur répertoire ».

¹²⁴ « Adresse aux directeurs à propos *Juanita* de drame en deux actes par MM. Paulin et Paul Foucher », *Le Régisseur des théâtres*, n° 5, 3 février 1833, p. 2 « nous donnons la mise en scène de ce petit drame très facile à monter ».

¹²⁵ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, n°16, 12 août, 1832.

¹²⁶ Paliani commence par exemple à publier ces livrets au sein de la presse dans *La Revue et Gazette des théâtres*.

1.4.3.4 Les critères de sélection des mises en scène publiées

Au vu de la foisonnante vie théâtrale, et en raison du rythme soutenu de création dans la capitale, il est impossible pour la presse spécialisée, et ce en dépit de ses nombreux titres, de publier l'ensemble des indications de mises en scène de tous les spectacles parisiens. La cause en est logistique (le temps dépensé pour récolter les informations) mais aussi artistique car les journaux se portent caution de la qualité des pièces présentées dont ils vantent les mérites. Ces informations n'ont pas seulement pour but d'être portées à la connaissance générale d'un lecteur curieux mais, elles président à des choix esthétiques et financiers dont se préoccupent les acteurs et directeurs des théâtres. Un véritable filtrage du répertoire s'opère au détour de cette sélection qui constitue une sorte de « panthéon » des mises en scène. Le répertoire soumis aux théâtres de province est un répertoire orienté. Derrière des critères présentés comme objectifs tels le succès de l'œuvre lors de la création parisienne, se cachent une multiplicité d'enjeux plus complexes dont les publications témoignent au détour de commentaires parfois très explicites. Les choix éditoriaux relèvent, selon les publications, de considérations qui parfois se combinent entre elles. La réponse à une demande, l'adaptabilité d'une œuvre à une scène et sa complexité, tant en matière de parution qu'en matière de réalisation scénique, le potentiel lucratif, la portée politique ou encore l'actualité théâtrale conditionnent et orientent les choix des rédacteurs.

Il faut garder en tête que malgré l'objectivité affichée (les succès sont la plupart du temps confirmés par les comptes rendus de représentations d'autres titres de presse), les choix sont dictés par des considérations plus subjectives. Cela est parfaitement compréhensible lorsque les journaux sont les organes publicitaires d'agences dramatiques qui se proposent de fournir le matériel nécessaire à la réalisation des œuvres (maquettes, partitions, livrets et livrets de mises en scène). Mais pour les autres titres, on peut supposer qu'une influence plus discrète s'exerce, sans laisser de traces. En effet, les rédacteurs et transcripteurs appartiennent en majorité au même monde théâtral, et plus particulièrement, au microcosme parisien au sein duquel ils peuvent difficilement échapper à une forme de camaraderie, d'amitié, ou d'inimitié. De même que le système organisé de la claque décide frauduleusement et arbitrairement de la destinée d'une œuvre, et par la même occasion, de l'édition de sa mise en scène, la presse peut être aussi victime d'influence même si cela est plus difficile à prouver.

Un des premiers critères de sélection qui saute aux yeux est l'origine géographique de la pièce : elle se doit d'être parisienne. La publication des indications de mise en scène est unilatérale et la circulation se fait systématiquement dans le sens Paris/province, quels que soient les journaux concernés. Cela signe implicitement la reconnaissance, non seulement d'une centralisation théâtrale poussée à l'extrême, mais aussi de la suprématie parisienne en termes de qualité artistique¹²⁷, c'est un « modèle » qui est donné à voir au travers des créations parisiennes. Au détour de certaines rubriques, *Le Régisseur des théâtres* assume parfaitement cette posture affirmant par exemple que :

Il est vraiment très avantageux pour un artiste de Paris d'apparaître quelquefois en province ; isolé de ses confrères et loin de cet horizon où l'habitude du beau fait trouver tout ordinaire, il ressort davantage¹²⁸

Le ton est parfois à la limite de la condescendance à propos de la troupe de Moulins dans l'Allier, on peut lire :

En définitive, cette troupe offre plus d'ensemble et d'aptitude scénique qu'un parisien ne pourrait l'espérer d'une troupe de province¹²⁹.

Cela ne laisse guère de doute quant au crédit porté par les Parisiens aux troupes de province. On sent bien ici que ce n'est pas seulement le manque des moyens matériels qui fait défaut mais aussi la qualité du personnel artistique dont la supposée médiocrité est régulièrement pointée du doigt :

Qu'est-ce aujourd'hui qu'un acteur de province ayant du talent ? Une réputation qui s'étend à peine aux limites du département. Mais a-t-il un nom ? Point. [...]. Aujourd'hui, il n'y a bien réellement pour un acteur de talent, que les théâtres de Paris, ou, secondé par des acteurs ou d'un talent égal ou d'une grande intelligence, il peut s'abandonner sans contrainte aux inspirations et aux effets nés de ses études. Il nous faut des voix pour chanter et non pour jouer¹³⁰.

¹²⁷ Certains textes publiés ne laissent aucun doute à ce sujet comme *Le Régisseur des théâtres*, n°11, 17 mars 1833 : « Les théâtres des départements sont dans un abandon complet. La haute société n'y va plus : sans chercher les raisons, assez futiles peut-être, qui l'éloignent du spectacle, nous avouons qu'en effet on a, en général, peine à se décider à aller dans des lieux d'où le bon goût semble banni, et où la médiocrité des acteurs est désespérante. Quant à la masse du public, elle ne court plus qu'où la curiosité l'appelle ; or, les théâtres des départements vivent, depuis cinquante ans si tant est que l'on puisse appeler cela vivre, sur un vieux et insipide répertoire, qui nous reporte toujours au passé. [...]. Paris est devenu le centre des arts, non point parce qu'il s'y trouve un public plus instruit que dans les départements, mais parce que c'est le rendez-vous de tous les artistes distingués, et que ce sont les bons artistes qui forment le goût. » Il en est de même de l'aspect matériel : « les décorations qui meublent les théâtres des départements sont immensément en arrière, eu égard aux progrès de cette partie si intéressante de la peinture, entièrement abandonnée aujourd'hui en province et dont il est à peu près impossible de se faire l'idée, si l'on n'a pas vu les théâtres de Paris et de Londres ». L'interprétation n'est pas en reste « franchement les auteurs peuvent-ils croire que leurs ouvrages sont convenablement représentés en province. Les opéras notamment après avoir été châtrés par les maîtres d'orchestre, sont véritablement travestis, parodiés, défigurés, par des chanteurs la plupart du temps sans voix, sans méthode, dépourvus de ce sentiment musical ».

¹²⁸ « Nouvelles des départements ». *Le Régisseur des théâtres*, n°9, 24 juin 1832.

¹²⁹ « Nouvelles des départements » *Le Régisseur des théâtres*, n°11, 8 juillet 1832 citant *La Gazette constitutionnelle de l'Allier*, 30 juin 1832.

¹³⁰ *Le Régisseur des théâtres*, n°11, 8 juillet 1832.

Cet écart sensible entre les niveaux des différents professionnels est semble-t-il, particulièrement marqué dans le domaine de l'Opéra. Les propos ne sont certes pas aussi tranchés dans d'autres revues plus prudentes, mais leur publication laisse à penser qu'ils sont admis par une partie des lecteurs. Pour remédier à ce déséquilibre territorial, *Le Régisseur des théâtres* propose dans son édition du 17 avril 1833 un projet de réforme théâtrale pour les théâtres de province, sous le titre de « Projet d'une nouvelle organisation des théâtres dans les départements et principalement dans les grandes villes » :

Est-il possible de ramener le public au théâtre, par le seul attrait des Beaux-Arts ? Avec la constitution actuelle des théâtres, non. Avec une organisation nouvelle, oui. [...] À l'époque où nous sommes il n'y a d'amélioration possible que par l'association [...]. Nous proposerions donc une grande association pour l'exploitation simultanée des 10 théâtres des 10 villes les plus peuplées de France : Lyon, Marseille, Bordeaux, Rouen, Nantes, Lille, Toulouse, Strasbourg, Metz, Orléans. Cette association formerait dix troupes dramatiques dont le sujet serait choisi avec le plus grand soin pour tous les emplois [...] ces troupes exploiteraient tour à tour pendant un mois chacun des dix villes indiquées, et se succéderaient de ville en ville d'après un ordre établi de manière à rendre les voyages le moins long possible d'une ville à l'autre [...] la succession aurait lieu de manière à varier le plus possible les genres de spectacles¹³¹.

Ce n'est pas l'autonomie qui est visée, mais bien un alignement de troupes spécialisées sur le modèle parisien, modèle qui demeure la norme et auquel les nouvelles troupes devront se soumettre par le biais d'une formation dans la capitale. La méthode envisagée est la suivante :

Les dix troupes se réuniraient alors toutes à Paris, pour faire les répétitions générales des quinze pièces de leur nouveau répertoire, qu'elles auraient déjà étudiées dans le courant de l'année et choisies parmi celles qui auraient eu le plus de succès à Paris. Pendant ces deux mois, les acteurs des dix troupes prendraient les bonnes traditions, s'éclairant des conseils des artistes les plus capables, recevant les observations des auteurs mêmes dont ils mettraient en scène les productions, et qui auraient à la fois intérêt financier et d'amour propre à suivre les répétitions dans tous les détails propres à faire valoir leurs ouvrages. Les avantages pour l'avancement de l'art nous semblent incalculables : ce serait le moyen trouvé d'assurer l'utilité de la centralisation à Paris, sans la rendre exclusive¹³².

Ce qui pourrait passer pour un projet de décentralisation, n'est en fait qu'un alignement, mettant les troupes de province davantage sous la coupe de l'autorité parisienne. Cette autorité semble ne pouvoir être remise en cause y compris au sein de projets réformateurs. D'ailleurs le modèle présenté envisage que les troupes soient dégagées de leur dépendance financière à l'égard des villes qui les subventionnent. Le maillage artistique territorial est mis d'office sous la coupe d'une institution centralisatrice.

¹³¹ *ibid.*

¹³² *ibid.*

En plus d'être une émanation parisienne, la pièce dont la mise en scène va être livrée à la connaissance des lecteurs doit remplir d'autres conditions. L'un des prérequis qui revient le plus souvent sous la plume des journalistes est la notion de succès. Une pièce pour être digne d'être publiée doit avoir reçu l'aval du public parisien, réputé exigeant et au goût sûr. C'est un choix peu courageux mais qui engage la crédibilité et donc la bonne fortune du journal. L'arbitrage n'est d'ailleurs pas totalement assumé par certains journaux qui ne se présentent pas comme on pourrait l'attendre en témoins directs du triomphe du spectacle. Le choix se fait pour le régisseur des théâtres « après avis », ce qui pourrait induire que le choix ne soit pas uniquement une décision ferme de la rédaction, mais la conséquence d'un travail d'investigation visant à recouper le plus objectivement possible les différents avis. Cette version est crédible dans la mesure où pour vendre leurs publications, les journaux ont tout intérêt à s'engouffrer dans l'engouement soulevé par une œuvre¹³³. Certains succès moins flamboyants peuvent néanmoins faire l'objet de publication à condition que la demande soit suffisante et formulée auprès du journal. Pour *Le Régisseur des théâtres* :

Si le succès de ce drame ne [...] paraît pas suffisamment établi pour en donner la mise en scène dans notre feuille, comme correspondants nous tenons à la disposition de MM. les Directeurs qui pourraient la souhaiter, ladite mise en scène et des notes susceptibles de rendre plus facile la représentation de cet ouvrage¹³⁴.

Là on voit poindre la demande comme second critère de sélection des mises en scène publiées, ou du moins consultables et dont la mise en scène a fait l'objet d'un travail rédactionnel. La publication d'une mise en scène en particulier est présentée par *Le Régisseur des théâtres* comme la réponse à une demande de la part des directeurs :

La distribution de ce drame nous ayant été demandée par plusieurs directeurs de la province qui ne l'ont point encore monté, nous ne balançons pas à la donner dans ce numéro¹³⁵.

Il est tout à fait possible qu'il existe une demande formulée par les directeurs de province qui, informés par voie de presse, ont vu des succès parisiens. Mais les journaux qui fournissent les mises en scène font aussi parfois œuvre de critique et de compte rendu des créations, ce qui fausse la donne. Les journaux peuvent ainsi être tentés de valoriser

¹³³ *Le Régisseur des théâtres* précise cette méthode : « À la suite des articles critiques détaillés sur les ouvrages nouveaux et seulement dans le cas d'un succès, nous donnons et nous sommes les premiers qui ayons eu cette attention pour en faciliter la représentation en province et à l'étranger, les détails que l'on est convenu de désigner sous le nom de mise en scène ».

¹³⁴ *Le Régisseur des théâtres*, n°9, 24 juin 1832, p. 1, « Premières représentations ».

¹³⁵ *Le Régisseur des théâtres* n°12, 22 juillet 1832, p. 3, sur *Richard D'Arlington*.

les œuvres pour lesquelles ils ont réalisé un travail d'édition du matériel¹³⁶. Cette influence de l'aspect commercial sur le choix des publications est par ailleurs complètement assumée, du moins par *Le Régisseur des théâtres* qui fait paraître son avis à ce sujet :

MM. Les auteurs, libraires et éditeurs de musique qui désireraient qu'il soit rendu compte des ouvrages publiés par eux devront en adresser deux exemplaires au bureau du Journal : une analyse de ces ouvrages qui paraîtra dans le mois qui suivra l'envoi. Le prix des annonces et insertions diverses est fixé à 50c. la ligne¹³⁷.

C'est une véritable offre des services proposée par le journal, le grand gagnant de ce système, car il est rémunéré pour fournir le matériel dont il touchera les fruits lors de la vente. S'il reste plus avantageux de publier un succès qui engendrera une plus forte demande de la part des directeurs, cette règle est modulable à l'envi en fonction des intérêts des journaux. La question économique demeure centrale y compris pour les scènes de provinces qui, pourvues de moyens limités par rapport aux grandes salles parisiennes doivent évaluer le coût des pièces à monter. Un grand succès ne fera pas l'objet d'une forte demande s'il exige des moyens disproportionnés, ce qui explique que les livrets de mises en scène publiés fassent la part belle à l'opéra-comique au détriment de genres plus exigeants comme le Grand Opéra pourtant très en vogue sur la place parisienne. Les rédacteurs insistent régulièrement sur la question du réemploi du matériel¹³⁸ (de décors, de costumes) qui est aussi un critère de sélection et un argument de vente. À la fin de la description de l'action on peut lire :

La pièce d'*Atar-Gull* peut facilement se monter en province partout on l'on a joué *Paul et Virginie* : les décorations sont à peu près les mêmes¹³⁹.

Ce qui se marchande c'est, bien plus que la description factuelle d'une mise en scène, une expertise en matière de choix des œuvres et d'évaluation de leur potentiel succès et faisabilité, pour permettre aux théâtres de province de faire face à la demande

¹³⁶ Il ne s'agit pas toujours d'autopromotion mais d'une mise en avant qui permet de valoriser des théâtres qui sont aussi d'éventuels partenaires plus prompts à transmettre les informations ou à ouvrir leurs salles de répétition, ou encore à fournir gracieusement des places pour les représentations. *La Gazette des théâtres et des comédiens* montre un exemple de ce modèle : « M. Vizentini, du théâtre royal de l'Opéra-Comique pendant son dernier voyage à fait représenter avec succès sur divers théâtres de la province, un vaudeville en un acte intitulé *L'Orpheline de Praga ou le drapeau polonais*. Dans une saison où MM. les directeurs ont besoin de nouveautés, nous leur recommandons cette pièce facile à monter. Ils peuvent s'adresser, pour avoir un manuscrit, à l'auteur, au théâtre de l'Opéra-Comique, place de la Bourse ». (15 novembre 1832).

¹³⁷ *Le Régisseur des théâtres*, 14 janvier 1836.

¹³⁸ Cette préoccupation n'est pas propre aux revues, Palianti y fait constamment référence dans ses livrets de mises en scène.

¹³⁹ *Le Régisseur des théâtres*, 2 mai 1832, *Atar-Gull* pièce de MM. Masson et Anicet Bourgeois créée au théâtre de l'Ambigu-Comique le 25 avril 1832.

du public qui souhaite, en dépit de moyens restreints, un renouvellement actif du répertoire :

Nous croyons rendre un égal service à ceux de ces messieurs qui n'ont pas jeté les yeux sur cette production remarquable [...] En signalant à MM. les directeurs de départements et de l'étranger, pour qui cette année n'a pas été féconde en opéras nouveaux, le drame lyrique des *Sybarites*, qui se recommande d'ailleurs à eux, et par le succès qu'il a obtenu à Paris, et par la facilité que leurs troupes peuvent avoir à le monter (le Théâtre des Nouveautés ayant pu l'offrir au public avec une troupe mixte), nous nous garderons bien d'oublier de les avertir que M. Petit, éditeur de musique, rue Vivienne, n°6 vient d'en publier et mettre en vente la grande partition et toutes les parties d'orchestre¹⁴⁰.

Cette évaluation de la potentielle compatibilité entre une œuvre et un théâtre tient compte à la fois du niveau de complexité d'une œuvre et de l'adaptabilité de celle-ci à une scène de province. C'est en cela que réside cette expertise en matière de sélection, faute de quoi l'on risque de compromettre à la fois le succès de l'ouvrage et la réputation de ses interprètes. Toujours dans le but de défendre la légitimité de sa démarche sélective, *Le Régisseur des théâtres* cite en exemple une des fâcheuses conséquences que peut avoir le choix inadapté d'une œuvre :

Nous avons eu quelque peine à reconnaître la première de ces compositions dans les étroites proportions où elle s'est offerte à nous jeudi dernier ; et cette observation a moins pour objet de jeter la défaveur sur les estimables artistes qui l'ont présentée, que de faire sentir les difficultés qu'ils avaient à vaincre, et de prémunir les amateurs de cette ville, contre le jugement qu'ils pourraient porter sur l'œuvre d'Auber, privée qu'elle est ici de ressources scéniques et de la richesse d'instrumentation qui ont fait ailleurs une partie de sa gloire. Pour les pièces de la facture large du *Maçon*, il faut convenir que le théâtre de Moulins est un véritable lit de Procuste¹⁴¹.

Si l'évocation du critère d'adaptabilité concerne les directeurs de province, le critère de complexité renvoie au destinataire (les régisseurs et directeurs de provinces) mais aussi aux émetteurs qui doivent fournir un travail plus important pour retranscrire l'information lorsque celle-ci est complexe. À propos de de *La Tour de Nesle*, *Le Régisseur des théâtres* écrit :

Dimanche prochain doit paraître imprimé l'ouvrage de M. Gaillardet : dimanche prochain la mise en scène en sera par nous exactement donnée. C'est une tâche difficile que la mise en scène d'un tel ouvrage mais nous saurons la remplir¹⁴².

Encore un geste d'autopromotion mais qui révèle en creux un critère à prendre en compte : la complexité du travail scénique et l'accessibilité aux sources directes, (répétitions et représentations) et indirectes (notes de régisseurs etc...). Facilité de

¹⁴⁰ *Le Régisseur des théâtres*, n°5 du 27 mai 1832.

¹⁴¹ *Le Régisseur des théâtres* n°11, 17 mars 1833, p. 3 nouvelles des départements à Moulins sur *Le Maçon* et *Une heure de mariage*.

¹⁴² *Le Régisseur des théâtres* n° 6, 3 juin 1832.

retranscription et de réalisation sont d'ailleurs évoquées par le journal lui-même comme étant les deux pôles autour desquels oscille la sélection du répertoire :

La mise en scène de ce drame nous est aussi facile à donner que le drame lui-même est facile à monter en province. En effet, il ne contient que trois rôles d'hommes principaux, et quatre rôles de femmes. Les costumes sont inutiles à désigner, car ce sont des costumes de ville [...]. Nous nous bornons donc à donner de cet ouvrage et la distribution et les caractères des personnages ; la pièce et les détails scéniques ayant été imprimés avec un soin qui rendrait notre tâche habituelle peu difficile à remplir, si l'exemple des auteurs du drame nouveau était constamment suivi par tous leurs collègues¹⁴³.

Outre le succès des pièces et leur possible réalisation, un autre critère essentiel requis par les publicateurs est le lien à l'actualité. Le suivi au plus près de la vie théâtrale parisienne¹⁴⁴ est l'une des missions des journaux et la publication d'indications de mises en scène de pièces anciennes est suffisamment rare pour être présentée comme une exception circonstancielle qui nécessite une explication :

Nous notons comme fait digne de remarque dans l'exploitation de notre spécialité, l'absence d'une mise en scène dans le présent numéro ; c'est la première fois depuis l'existence de notre feuille qu'une telle chose arrive. Nous pouvons assurer à MM. les Directeurs et Artistes, nos abonnés, que si la mise en scène des nouveautés qui seront représentées la semaine prochaine ne nous paraît pas être de nature à être donnée, nous suppléerons à cette lacune en offrant la mise en scène d'un ouvrage représenté avant la publication de notre *Régisseur des théâtres*¹⁴⁵.

Il existe en effet une adaptation du rythme de parution en fonction du calendrier théâtral. Sont prises en compte les périodes de césure¹⁴⁶ telles que les fêtes religieuses, ou les périodes de creux durant lesquelles les reprises sont plus nombreuses que les créations. Car le rythme dont il est question est bien celui des créations parisiennes, et non simplement celui du nombre total de représentations. Alors que le n°4 du *Régisseur des théâtres* affirme « L'abondance des matières nous force à renvoyer quelques annonces au numéro prochain¹⁴⁷ », on peut y lire quelques semaines plus tard la remarque suivante :

¹⁴³ *Le Régisseur des théâtres*, n°15, 5 août 1832, p. 3. *Tout pour ma fille* drame en 3 actes mêlé de couplets.

¹⁴⁴ Notons que ce choix délibéré de suivre l'actualité inscrit d'office la mise en scène comme un objet plus pratique que patrimonial, les mises en scène antérieures à la création du journal étant quasiment exclues du champ des publications.

¹⁴⁵ *Le Régisseur des théâtres* n°19, 2 septembre 1832.

¹⁴⁶ *Le Régisseur des théâtres* n°12, dimanche 24 mars 1833 à propos du dimanche de la passion : « Depuis le dit jour du dimanche de la passion jusqu'au 21 avril, directeurs et artistes de la province ont la possibilité de venir à Paris ou de changer les uns les autres de destination, et par là de mettre un journal tel que *Le Régisseur des théâtres*, qui s'adresse à cette classe nombreuse de la société, dans l'impossibilité de servir exactement ses abonnés, pendant cet espace de temps. Dans cette circonstance, nous croyons de l'intérêt bien entendu de MM. les artistes et directeurs, et attendu que pendant le dit laps de temps aucune pièce nouvelle n'est montée en province, de suspendre notre régisseur jusqu'au dit jour 21 avril, époque à laquelle nos abonnés recevront le nombre de numéros qui devraient paraître hebdomadairement jusque-là, lesquels numéros contiendront les mises en scène des pièces qui seront représentés d'ici au jour dit jour 21 avril, sur tous les théâtres de Paris. Ainsi donc, lecteurs, au dimanche 21 avril ».

¹⁴⁷ *Le Régisseur des théâtres*, n° 4, 18 janvier 1833.

« La semaine qui vient de s'écouler ayant été peu fertile en nouveautés, cette circonstance, nous permet de joindre à la distribution, la désignation des costumes et des caractères »¹⁴⁸. Ce besoin d'actualité brûlante est beaucoup plus présent que dans les publications de Louis Paliani. Alors que celui-ci livre un état fixé et réfléchi, le journal a une conception davantage évolutive de la mise en scène. Cela est dû en partie au fait qu'elle est livrée « à et » dans un délai rapproché entre sa création et sa parution. La forme parfois bâclée témoigne aussi de cette activité artisanale élaborée dans l'urgence pour rester en tête dans cette course à l'actualité, ce que reconnaît le journal qui se justifie auprès de ses lecteurs :

Depuis quelques temps, nous recevons des doléances et parfois des reproches de nos lecteurs sur la quantité et surtout la qualité des fautes d'impression dont ils sont assignés chaque semaine. [...] Hélas ! ami lecteur, savez-vous combien de moments sont donnés à l'infortuné journaliste pour composer un article, le faire imprimer, en revoir les épreuves, en autoriser l'impression ? ¹⁴⁹

C'est en fait une sorte de suivi en temps réel qui est proposé par le journal¹⁵⁰. À l'opposé des collections de livrets, les informations sont modifiées, distribuées parfois séparément pour mieux coller à la réalité théâtrale. La conformité à la représentation étant un argument publicitaire pour accorder à la publication une caution de sérieux, on comprend que des éléments relatifs à ces ajustements soient régulièrement présentés dans le journal sous forme de précisions.

La fiabilité doit s'éprouver dans le temps. Dans le n°13 du *Régisseur des théâtres* (22 juillet 1832) se trouve un exemple frappant de ce soin accordé au caractère évolutif des mises en scène :

Nous avons donné dans notre numéro du 8 juillet la distribution, les costumes, et les caractères des personnages de ce drame vaudeville, nous en offrons aujourd'hui la mise en scène. Nous vous ferons observer que de nombreuses améliorations ont eu lieu dans le second acte, qui rendent la marche de l'action plus rapide Une autre observation : le conte Ferrand a changé ce premier nom contre celui de comte Ferrières¹⁵¹.

¹⁴⁸ *Le Régisseur des théâtres*, n°12, 22 juillet 1832, p. 3.

¹⁴⁹ « Tribulations d'un journaliste ». *Le Régisseur des théâtres*, n°8, 17 juin 1832.

¹⁵⁰ « Si la tâche que nous nous imposons est difficile, le désir que nous avons de la remplir dignement est pour nous le garant d'un succès. Pour mériter la bienveillance de nos Souscripteurs, nous sommes décidés à ne reculer devant aucun sacrifice ; aussi, lorsqu'une semaine aura été fertile en nouveautés nous empresserons-nous, comme nous le faisons aujourd'hui, d'ajouter un supplément à notre feuille, afin qu'il ne soit apporté aucun retard à la mise en scène des pièces nouvelles ; enfin le but constant de nos efforts tendra à rendre *Le Régisseur des théâtres* indispensable à la classe nombreuse à laquelle il s'adresse ».

A. Daudel, F. Chatelain, *Le Régisseur des théâtres*, 28 avril 1836.

¹⁵¹ *Le Régisseur des théâtres*, n°13, 22 juillet 1832.

Cette idée de conformité à l'actualité¹⁵² est donc poussée jusqu'au bout, elle est comprise dans un temps court et non comme étant acquise une fois la mise en scène publiée. C'est une pratique réfléchie qui peut aller jusqu'à aboutir à une anticipation sur d'éventuels futurs changements, éventés par des bruits de couloirs, ou livrés aux journalistes, lorsque ceux-ci ne sont pas eux-mêmes partie prenante du spectacle en question. À propos des premières représentations au Théâtre de la Gaîté le jeudi 17 janvier 1833 de *Clète ou La fille d'une reine*, mélodrame en trois actes et cinq tableaux, par MM. Anicet et Victor Ducange, le journal met en avant ce soin porté à l'exactitude :

Cette pièce a obtenu un succès complet ; nous en donnerions dès aujourd'hui la mise en scène, si quelques coupures ne devaient avoir lieu ; en la remettant à notre prochain numéro nous aurons l'avantage de l'offrir entièrement exacte¹⁵³.

La responsabilité assumée par les journaux dans la publication a cependant une limite, et cette limite est politique. Le fait de ne pas heurter l'opinion entre en ligne de compte pour le choix des œuvres comme le montre le n°10 (1^{er} juillet 1832) :

Ce tableau est tracé de verve, le dialogue est spirituel, les couplets sont bien tournés, en un mot c'est un succès vrai : aussi donnerions-nous la mise en scène de cette pièce si nous ne nous étions, pour ainsi dire, interdit de donner la mise en scène des pièces dont les sujets touchent à la politique, et cela dans l'intérêt seul des directeurs, que nous ne voulons pas exposer à monter des ouvrages qui, bien reçus du public de Paris, seraient peut-être fort mal reçus par le public de nos départements¹⁵⁴.

À la délivrance de l'expertise et au travail de sélection s'adjoint une forme d'autocensure qui tient compte du décalage culturel et politique entre les différents territoires, et particulièrement entre Paris et la province ; l'anticipation par la presse de ces questions de réception, la place dans une position de censeur qui affute encore davantage les critères de sélection. L'étude de ces derniers ouvre de nouvelles perspectives quant à la manière d'appréhender les livrets. Ils ne sont pas un objet neutre à destination patrimoniale mais un outil de travail soumis à des considérations artistiques, pratiques, économiques et politiques qui modèlent sa forme et son contenu. Si l'arbitrage à l'origine des choix éditoriaux peut paraître transparent suivant la manière dont les

¹⁵² La formule en usage et présente dans la plupart des titres dédiés à la publication des mises en scène est « conforme à la représentation ». *Le Régisseur des théâtres* du 14 janvier 1836 note ainsi : « Mise en scène générale de *Don Juan d'Autriche ou la vocation*, comédie en 5 actes, par M. Casimir Delavigne, avec la distribution, les principaux costumes gravés et coloriés ; une note explicative et détaillée pour les autres, le plan des décorations, les coupures et ajoutées conformes à la représentation. Chez M.A Domergue, agent des théâtres, Passage Choiseul, n°12 ».

¹⁵³ *Le Régisseur des théâtres lequel n°3 du 20 janvier 1833* à propos de de *Clète ou La fille d'une reine*, mélodrame en trois actes et cinq tableaux, par MM. Anicet et Victor Ducange, créée le jeudi 17 janvier 1833 au Théâtre de la Gaîté.

¹⁵⁴ *Le Régisseur des théâtres*, 10 juillet 1832 à propos du *Chouan*, tableau vaudeville en un acte, par MM. Théodore et Hyppolite créée au théâtre de l'Ambigu-Comique le dimanche 24 juin 1832.

journaux portent eux-mêmes à la connaissance du lecteur le processus de sélection, il ne faut pas pour autant évacuer l'aspect subjectif d'un arbitrage parfois guidé par des intérêts politiques ou financiers.

Le public étant défini et les critères de sélection étant posés, c'est dans l'objectif de répondre au mieux à la demande établie qu'est modelé le contenu des publications.

1.4.3.5 Le contenu des publications

La lecture et l'analyse de ces différentes publications dans la presse¹⁵⁵ montre des points communs dans la présentation et le contenu des indications de mises en scène. Quelques rubriques sont difficilement contournables et communes à la plupart des parutions bien que le détail du contenu, la présentation, le niveau de précision et le vocabulaire employé diffèrent. Par ailleurs le contenu des parutions évolue au fur et à mesure de l'avancée chronologique qui soumet la presse à des exigences renouvelées.

Le point commun de ces titres de presse est la part consacrée à la publication d'éléments relatifs à la mise en scène. On parle ici « d'éléments » car, contrairement au travail de Louis Palianti qui se veut exhaustif et se présente comme une collection de mises en scène (étant entendu qu'il y est rendu compte de la mise en scène dans sa totalité et sa globalité), les publications dans la presse sont parfois plus sélectives concernant la matière fournie au lecteur, et le critère d'exhaustivité est peu mis en avant à de rares exceptions près¹⁵⁶.

De fait les différents termes employés pour désigner ce contenu relatif à la mise en scène sont assez variés et plus ou moins en accord avec le contenu délivré par le journal. Si le *Gil Blas* propose sans modestie « la mise en scène très détaillée de toutes les pièces représentées à Paris¹⁵⁷ », les autres publications optent pour des formulations plus humbles avec une prédominance des vocables « notes » et « indications ». La prépondérance de ces deux expressions souligne le caractère artisanal du projet et sa

¹⁵⁵ Les revues dépouillées pour cette étude sont les suivantes : *La Revue dramatique*, *Le Moniteur des théâtres*, *L'Agent dramatique*, *Le Gil Blas*, *Le Régisseur des théâtres*, *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, *La Revue du théâtre*, *L'Album des théâtres*. (En prenant en compte les parutions de ces titres couvrant nos bornes chronologiques 1836-1875).

¹⁵⁶ *La Gazette des théâtres journal des comédiens* est en effet l'un des titres qui fournit le plus d'informations. Elle se targue de faire paraître ces détails qui « grâce à nos gravures seront tout à fait complets. Ils contiennent tout ce que l'on peut désirer : [...] ». Ces détails forment un ensemble aussi complet que satisfaisant », 17 mai 1832.

¹⁵⁷ *Le Gil Blas* n°150 du 10 janvier 1829 en manchette dès le premier numéro on peut lire « ce journal est le seul qui donne la mise en scène très détaillée de toutes les pièces représentées à Paris ».

proximité avec la création (répétitions, représentations) auquel renvoie le terme de « note », c'est-à-dire un travail partiel d'écriture destiné à rendre compte d'une réalité ponctuelle de terrain. Cela sous-entend une écriture de la mémoire théâtrale et des indications relativement brèves et synthétiques. Le terme paraît bien choisi et correspond à la concision induite par le format des journaux. Quant à celui d' « indications » il peut être synonyme de notes mais implique aussi une composante plus directive qui correspond à la fonction pratique de ces éléments de mises en scène qui « indiquent » une vérité sur l'état de l'œuvre et les moyens de la monter, le plus souvent en province. Parmi les nombreuses formulations voisines, on retiendra celle de « notes pour la mise en scène » employée par *Le Régisseur des théâtres*, les « indications très précises » de *L'Album des théâtres*, les « détails et notes indicatives » de *La Gazette des théâtres*¹⁵⁸. Le terme « d'indications générales pour ... » est aussi employé. La presse a parfois recours à des termes beaucoup plus généraux, à l'instar du *Régisseur des théâtres* qui parle tout simplement de « mise en scène ». Ces différences de vocabulaire ne correspondent toutefois pas, dans les faits, à une différence marquée de contenu, du moins concernant le degré de précision des informations fournies. Certaines « mises en scène » sont très lacunaires alors que des « indications » sont beaucoup plus exhaustives¹⁵⁹. Si le degré de précision varie, ainsi que les détails sélectionnés pour transmettre la mise en scène, des catégories d'informations reviennent plus fréquemment et bien que certains titres de presse fassent des ellipses, elles semblent constituer le prérequis des informations attendues pour avoir une idée de la mise en scène.

Un résumé de l'intrigue peut être joint avant ou après ces éléments de mises en scène mais ne compose pas les « corps » des indications qui y sont dédiées. La distribution des rôles par emploi est souvent accompagnée d'une description des caractères des personnages, viennent ensuite le décor (parfois désigné par le terme de décoration et auquel il faut adjoindre « l'ameublement »), les costumes et les accessoires qui constituent les éléments centraux de la mise en scène. Ce sont d'ailleurs les seuls éléments présents systématiquement dans toutes les parutions. Ils sont traditionnellement présentés

¹⁵⁸ On trouve aussi des « notes indicatives pour (titre de l'œuvre) », des « notes pour la mise en scène ».

¹⁵⁹ Les « notes indicatives » de *La Gazette des théâtres* offrent par exemple un panorama assez complet : « Notes indicatives pour la distribution des rôles, les emplois auxquels ils appartiennent, leurs caractères indiqués par les auteurs eux-mêmes, les costumes avec lesquels ils doivent être joués, les décors de chaque acte, l'ameublement que ces décors exigent avec la position des meubles sur la scène, les accessoires que la représentation nécessite ».

acte par acte¹⁶⁰. L'ordre le plus communément adopté¹⁶¹ fait suivre des éléments relatifs à l'interprétation artistique quelquefois désignée par le mot « régie¹⁶² ». Cette partie englobe la position des acteurs en scène (avec schéma ou non à l'appui), les déplacements et autres mouvements nommés « jeu de scène » et enfin, des « traditions relatives à l'interprétation ». Cette dernière section est loin d'être anecdotique. Elle superpose à des éléments matériels, des éléments issus de l'histoire de l'interprétation. Leur respect par les acteurs constitue une condition à la bonne interprétation de l'œuvre. C'est d'ailleurs cette volonté de pallier « l'oubli des bonnes traditions », qui constitue l'argument publicitaire numéro un du travail de Paliani¹⁶³. Cette section a pour particularité de faire l'objet de précisions méthodologiques car les différents journaux ne font pas les mêmes choix, quant aux informations délivrées, mais aussi quant à la présentation de ces informations. *Le Régisseur des théâtres* livre ainsi une sorte de mode d'emploi pour tirer le meilleur parti de la lecture des informations :

Nous chiffons cette mise en scène comme celles par nous précédemment tracées ; nous ajournons définitivement à notre prochaine numéro l'indication des entrées des principaux personnages ; quant aux sorties de ces personnages, outre qu'elles sont presque toujours indiquées soit par la brochure, soit par le jeu de la scène, que nous sommes convaincus par expérience que loin de devenir plus utile et plus lucide, notre travail ne deviendrait que confus, par cette complication d'indications. Ce serait, d'ailleurs, paraître douter du bon sens et du tact de MM. Les Régisseurs des différents théâtres, et loin de nous la pensée de leur faire cette injure¹⁶⁴.

On voit poindre à nouveau un souci de simplicité et de clarté dans le but de rendre cet outil de travail le plus fonctionnel possible. La prise en compte de l'expertise des destinataires (principalement les régisseurs) confirme que pour la plupart des publications spécialisées, la curiosité d'un potentiel public d'amateurs s'éclipse au profit d'un lectorat professionnel plus prompt à s'abonner au journal et à en garantir la pérennité économique.

¹⁶⁰ Cette méthodologie utile en termes de lisibilité de la mise en scène est d'ailleurs celle employée le plus fréquemment par Louis Paliani.

¹⁶¹ Il n'existe pas d'ordre systématique mais la succession : costumes, décors, accessoires, jeu de scène est la plus communément adoptée.

¹⁶² L'emploi du mot « régie » pour désigner la partie relative à l'interprétation renvoie au sens premier du terme : la régie comme organisation générale de l'ensemble de la mise en scène. Cette utilisation du terme pour désigner une partie du travail de mise en scène est aussi à mettre en lien avec le rôle de régisseur : celui qui régit la mise en scène et en assure la bonne exécution donc la bonne organisation. Mais le régisseur va aussi devenir, au fil du temps, celui qui est auteur de la mise en scène. En témoigne l'utilisation du terme « régisseur » en langue allemande pour désigner celui ou celle qui est appelé metteur en scène en français.

¹⁶³ « Ce qui serait à désirer maintenant, ce serait de vous voir étendre votre publication à un bien plus grand nombre de "mises en scènes" ; elle devrait non seulement faire partie des bibliothèques de théâtre de la province, mais figurer dans les archives de nos théâtres nationaux. L'oubli des bonnes traditions serait désormais impossible et il est regrettable qu'un pareil travail n'ait pas été exécuté depuis longtemps » lettre d'Eugène Scribe à Louis Paliani du 2 décembre 1849 présentée comme texte publicitaire au dos des *livrets* de la collection.

¹⁶⁴ *Le Régisseur des théâtres* n° 27, dimanche 28 octobre 1832 à propos de la mise en scène de *Le Dandy*.

L'information est en effet délivrée accompagnée du mode d'emploi permettant de décrypter les divers éléments.

Dans le cas du *Régisseur des théâtres*, la méthodologie adoptée est la suivante :

Les indications de scènes sont prises de la gauche du spectateur ; le n°1 pour la mise en scène est pris de la droite de l'acteur. La lettre E Majuscule signifie ENTRÉE ; placée près d'un G, elle indique l'entrée par la gauche ; placée près d'un D, l'entrée par la droite, et enfin, placée près d'un M, entrée par le milieu du théâtre. [...] et enfin, placée près d'un F, entrée par le fond¹⁶⁵.

Il est frappant de constater que ces arbitrages relatifs à la méthode employée et aux éléments sélectionnés font très fréquemment l'objet d'une justification théorique. C'est le cas de *La Gazette des théâtres journal des comédiens* :

Les auteurs ayant actuellement le soin d'indiquer dans leurs ouvrages imprimés et au commencement de toutes les scènes, les positions de chaque personnage, il serait inutile de joindre ce travail à nos notes. D'ailleurs, aujourd'hui ces positions ne sont point aussi strictement observées qu'autrefois, et il serait presque puéril de les indiquer comme règles dont on ne saurait s'écarter. Les acteurs de Paris s'y conforment peu, et le plus souvent dans l'intérêt de l'art et de la vérité¹⁶⁶.

Une fois de plus, c'est la pratique qui dicte la règle. Ces partis-pris posent la question de la neutralité du journal. Outre les aspects économiques précédemment évoqués, on est en droit de s'interroger sur l'objectivité des informations présentées. Les justifications énoncées sont révélatrices du fait que les données délivrées, même si elles peuvent, dans une certaine mesure, paraître factuelles sont en réalité les supports de choix éditoriaux variés. L'arbitrage du rédacteur porte une déformation critique inhérente à toute médiation¹⁶⁷ et ce, d'autant plus que la transmission d'informations peut parfois se faire dans un cadre explicitement critique : *Le Régisseur des théâtres* donne un aperçu de ces éléments qui ne sont pas toujours très développés sous forme d'articles. Dans le cas de ce journal, l'analyse consiste en de très brefs commentaires, la description succincte de l'intrigue est suivie d'un avis lapidaire accompagné de courts éléments sur la réception de l'œuvre¹⁶⁸.

Contrairement au travail de Palianti, les mises en scène publiées dans la presse sont en quelque sorte « contextualisées ». Elles sont entourées d'un tas d'autres informations relatives à la vie théâtrale, mais pas nécessairement liées à l'œuvre en question. On

¹⁶⁵ *Le Régisseur des théâtres* n°29, 11 novembre 1832. Ici comme chez Palianti les mention « droite et gauche du spectateur » côtoient le vocabulaire « cour et jardin » hérité du XVIII^e siècle.

¹⁶⁶ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, 17 mai 1832.

¹⁶⁷ Notons que cette interrogation autour de la notion « d'authenticité » qui paraît évidente pour un lecteur du XXI^e siècle ne va pas de soi pour un lecteur du XIX^e siècle. La notoriété des agences théâtrales, la réputation des titres de presses concernés par ce type de publication semble suffire à porter caution du contenu représenté.

¹⁶⁸ Ces éléments sur la réception sont attachés à un vocabulaire spécifique très développé pour exprimer toutes les nuances perçues. On peut lire entre autres : « demi-succès, succès de curiosité, succès d'émotion poignante, succès d'hilarité, succès de rire ».

pourrait s'étonner de cette dissociation entre mises en scène publiées, et les analyses ou autres informations liées à la mise en scène concernée, car les journaux revendiquent un suivi étroit de l'actualité théâtrale quasiment « en temps réel ». Cette séparation entre information et critique n'est pourtant pas si surprenante. D'un point de vue pratique, la rédaction du compte rendu d'une première nécessite un temps moindre par rapport à la publication d'une mise en scène dont il faut recueillir les données et les mettre en ordre. Côté stratégie éditoriale, il est aussi logique de distinguer deux temps. L'éloge¹⁶⁹ fait d'une pièce dont on va établir la réputation et relater la réussite précède la publication des informations. Ce procédé permet une forme de suspense¹⁷⁰ et un conditionnement des abonnés qui associent un titre au succès dont ils ont eu vent. Bien souvent la source d'information est unique et donc questionnable en termes d'objectivité mais les journaux n'ont de toute façon pas intérêt à publier des pièces ayant échoué auprès du public parisien. Ce qui se joue est moins la vérité d'un succès que l'importance accordée à celui-ci dans les colonnes du journal, notamment au détriment d'autres créations. La publication simultanée d'un compte rendu critique et d'une publication de mise en scène est un cas non rencontré dans nos recherches. Cependant la dimension critique n'est jamais totalement évacuée et il n'est pas rare de trouver en préambule, au sein d'un même numéro, des éléments de mises en scène, des indications sur le succès de l'œuvre en question, et ce, en forme de justification quant au choix de l'œuvre retenue. *La Revue du théâtre* intègre à ses mises en scène une catégorie à part entière qui a pour titre « analyse et jugement de l'œuvre » qui précède les éléments de la critique relatifs à la régie puis aux acteurs¹⁷¹. C'est le (rare) exemple marquant de quasi-fusion entre le versant critique et le versant informatif du discours sur la mise en scène. Si les rédacteurs tendent à ce point à défendre leur choix, c'est parce que les publications « en double », c'est-à-dire d'une même mise en scène dans plusieurs titres de presse, sont très rares. Il est difficile

¹⁶⁹ Ces éloges sont parfois peu mesurés et questionnent la neutralité affichée en dépit de la posture critique : dans le n° 6 du dimanche 3 juin 1832, *Le Régisseur des théâtres* fait la communication suivante : « Nous avons à annoncer un succès colossal, un succès qui fera époque dans la littérature dramatique, un succès qui aura du retentissement dans toute notre France ! Partout on voudra voir la pièce que la Porte-Saint-Martin vient d'offrir ». « *La Tour de Nesle*, drame en cinq actes et neuf tableaux par M. Gaillardet ». Mardi 29 mai.

¹⁷⁰ Le trajet d'une mise en scène est presque présenté sous forme de feuilleton en plusieurs épisodes. Au gré de l'avancée des numéros du journal, Les étapes de la première représentation à la publication sont évoquées. Dans *Le Régisseur des théâtres* du 6 mai 1832, on peut ainsi lire « Nous nous acquittons de la promesse que nous avons faite dans notre dernier numéro, en donnant aujourd'hui la mise en scène de ce drame actuellement sous presse ».

¹⁷¹ Les publications de *La Revue du théâtre* sont divisées en trois parties. 1. Analyse et jugement de l'œuvre, 2. Régie et décorations (ce qui correspond à l'explication des décorations et des positions en scène), 3. Acteur (cette rubrique donne le détail des costumes et livre des réflexions sur chaque rôle).

d'établir les causes de ce monopole. Les archives des agences théâtrales étant quasi inexistantes, il n'a pas été possible de mettre à jour d'éventuels contrats d'exclusivité entre les théâtres, les auteurs et les agences ; et ce, bien que l'aval de l'auteur porté à une publication soit un gage de qualité fréquemment mis en avant. Cette méthode sera d'ailleurs celle de Louis Palianti qui utilise la caution apportée par Scribe à son travail comme gage moral à toutes ses publications.

AVIS.

Ma collection de mises en scène, commencée en 1837, compte aujourd'hui plus de deux cents ouvrages. Cette collection, d'une incontestable utilité, qui m'a valu de nombreux éloges, de flatteuses sympathies et d'honorables encouragements (1), ne s'adresse qu'à peu d'intéressés à se la procurer. — La vente couvre souvent à peine les frais matériels. Je suis donc obligé, pour arriver à un résultat moins onéreux pour moi, de me baser sur ce nouveau tarif :

OUVRAGES IMPRIMÉS PRIS SÉPARÉMENT :

Un acte, 10 fr. — Deux actes, 12 fr. — Trois actes, 15 fr. — Quatre ou cinq actes, 18 fr.

LES MANUSCRITS : 7 et 8 fr. par acte. — 15 fr. les ouvrages en un acte.

LA COLLECTION COMPLÈTE DES SIX VOLUMES PUBLIÉS DEPUIS 1850 :

Un franc par acte.

CENT QUARANTE ACTES : Prix net, 140 francs.

L. PALIANTI.

(1) Monsieur EUGÈNE SCRIBE m'a fait l'honneur de m'adresser la lettre suivante le 2 décembre 1849 :

Monsieur,

Vous me demandez mon avis sur les MISES EN SCÈNE publiées par vous jusqu'à ce jour.

Avant tout je vous adresse mes remerciements pour les services que vous m'avez rendus à moi, en particulier, et à tous mes confrères, et à l'art dramatique en général.

Je penso que votre travail est fait avec tant de soins et d'intelligence, qu'il rend claire et évidente la pensée de l'auteur, qu'il peut tenir lieu de sa présence aux répétitions, qu'il doit aider grandement à la réussite des ouvrages dramatiques en province et à l'étranger, et que son utilité est incontestable.

Ce qui serait à désirer maintenant, ce serait de vous voir étendre votre publication à un bien plus grand nombre de *Mises en scène*; elles devraient non-seulement faire partie des bibliothèques de théâtres de la province, mais figurer dans les archives de nos théâtres nationaux. L'oubli des bonnes traditions serait désormais impossible et il est regrettable qu'un pareil travail n'ait pas été exécuté depuis longtemps.

Recevez donc de nouveau, mon cher Palianti, l'expression de ma reconnaissance et les vœux que je forme dans l'intérêt de l'art, pour que vos efforts obtiennent tout le développement et tout le succès qu'ils méritent.

Votre tout dévoué,

EUGÈNE SCRIBE, de l'Académie française.

Paris, Typ. E. Brière, rue Saint-Honoré, 257.

Quatrième de couverture « type » de la *Collection de mise en scène* de Louis Palianti

Il existait probablement des réseaux entre théâtres et presse pour entretenir des accords tacites quant à la fourniture du matériel (notes de régie par exemple), nécessaires à l'élaboration d'une mise en scène imprimée¹⁷². Le choix des œuvres publiées sous forme de mise en scène écrite distingue donc les titres de presse spécialisés entre eux. Il existe aussi d'autres éléments pour marquer leurs différences. Le contenu dont nous avons donné plus haut le détail, indique un recours commun à des catégories indispensables au descriptif complet de la mise en scène. Dans le détail, des nuances permettent de distinguer les journaux entre eux. Outre la présentation typographique, certains titres de presse sélectionnent des rubriques et en suppriment d'autres, ou accordent une place plus ou moins importante à chacune d'entre elle, cette place pouvant varier d'une publication à l'autre. Les journaux choisissent aussi pour certains d'associer certaines rubriques entre elles, bien qu'elles puissent être traitées indépendamment dans d'autres journaux. *Le Régisseur des théâtres* est le plus concis concernant le nombre de rubriques sollicitées pour exposer la mise en scène¹⁷³. Il en découle des rubriques très détaillées.

La première section est consacrée à la distribution des rôles et décrit à la fois les personnages, les emplois qui y sont rattachés, et les acteurs ayant pris part à l'interprétation du rôle (avec une priorité donnée aux acteurs et actrices l'ayant créé). La deuxième rubrique est celle des « costumes et caractères ». Elle détaille très précisément les éléments des costumes pour chaque personnage, avec des indications sur le caractère de celui-ci et sa condition sociale. Enfin, la section « Décors et mise en scène » est la plus fournie mais aussi la moins détaillée. On peut y lire une description, segmentée acte par acte et assez succincte des éléments liés à la représentation scénique. La méthodologie adoptée consiste à attribuer un numéro à chaque événement scénique¹⁷⁴. Ce numéro renvoie à plusieurs éléments : la mention de la scène en question, des éléments relatifs au décor, quelques indications de déplacement assez limitées (généralement pas plus d'une indication par scène). Il faut noter que *Le Régisseur des théâtres* présente deux éléments

¹⁷² Nous n'avons cependant pas trouvé de courriers ou autres traces restantes à ce sujet.

¹⁷³ Il faudrait aussi associer à cette sobriété rédactionnelle *La Gazette des théâtres journal des comédiens* qui divise les informations, en deux catégories distinctes n'excédant parfois pas une colonne. La première catégorie associe « décors ameublement et accessoires », tandis que la seconde réunit « personnages, rôles, emplois, caractères et costumes ». On retrouve la même division bipartite dans *Le Moniteur des théâtres* avec deux rubriques : « décoration, ameublement, accessoire pour chaque acte » et « personnages, emplois, caractères et costumes pour chaque personnage ».

¹⁷⁴ Chez Paliani le numéro renvoie à un élément de décor qui sert de support pour décrire un mouvement de personnage. Par exemple « tel et tel personnage sortent par la porte 2 ».

qui seront récurrents dans le travail de Paliani : le renvoi vers des bouts de textes (mots ou phrases du livret constituant des repères) ainsi que l'insertion d'éléments de conduite technique qui, par ailleurs, existent peu dans les autres publications. Le passage en revue des spécificités de ces diverses publications permet aussi de saisir comment Paliani a construit de manière sélective un modèle normé nourri des pratiques des titres de presse qui ont précédé son travail. Il opère une sorte de synthèse pour élaborer son modèle.

Les jeux de lumières sont des indications souvent présentes chez Paliani et on les trouve sept ans avant le début de sa collection dans *Le Régisseur des théâtres* n° 9 (24 juin 1832), où l'on peut lire « Au commencement de cette scène : demi-nuit. À la fin : nuit entière ». Ce type d'information souligne le souci d'efficacité de la revue et il n'est pas surprenant que Louis Paliani en homme de terrain ait retenu la nécessité de fournir de telles informations au lecteur.

La Revue du théâtre et *Le Régisseur des théâtres* adoptent donc un modèle dans lequel les catégories sont moins nombreuses et brassent des éléments diversifiés. C'est cette approche que développera Paliani : les sections consacrées à la mise en scène mêlent références au texte, éléments de décors, d'accessoires, emplacements et déplacements. L'originalité de Paliani par rapport aux publications dans la presse réside aussi dans la systématisation des schémas de mise en scène. À cette grande entité qui constitue la majeure partie du livret est ajoutée une partie beaucoup plus brève consacrée aux costumes. Cette présentation est bien un choix délibéré de la part de Paliani, et ce modèle qui divise le contenu en peu de parties n'est pas la seule option adoptée par les journaux. D'autres titres comme *Le Gil Blas* divisent au maximum les informations. La thématique abordée décrit les choses acte par acte. Alors que chez Paliani l'acte est l'entité de référence qui structure un discours contenant des informations plus variées¹⁷⁵, ici la catégorisation fait fi de la structure d'origine de l'œuvre (livret et/ou partition). Cette division des éléments n'est pas le signe d'un manque d'information. *Le Gil Blas* divise les données en cinq catégories : personnages et acteurs, costumes, décors, régie (déplacements et geste des acteurs, principaux jeux de scène). Mais la masse d'informations exige l'étalement de certaines publications de mises en scène sur trois numéros¹⁷⁶. C'est un exemple peu suivi de publications de mises en scène sous forme de

¹⁷⁵ Cela signe une certaine conception du travail de mise en scène. La référence est bien le texte de départ auquel est subordonné un second texte informatif qui lui est attaché.

¹⁷⁶ La publication fractionnée est davantage liée à la place restreinte accordée par le journal à la mise en scène, qu'à la profusion ou au détail des informations qui sont parfois limitées au strict minimum, la part

feuilleton. On y trouve d'ailleurs la fameuse mention « la suite au prochain numéro ». On peut imaginer que cette forme permet de fidéliser le lecteur et d'inciter à l'abonnement mais la dispersion des informations pose question dans le cadre d'une utilisation professionnelle. Cette catégorisation n'est pas nécessairement lisible au premier regard. Ces catégories ne font pas l'objet d'une mise en valeur typographique et il faut parfois plonger dans le détail du texte pour en extraire les divers types d'informations.

La diversité des publications réside dans une multitude de choix éditoriaux. Ce sont eux qui déterminent l'association des différentes rubriques entre elles, leur présentation, le niveau de détail de leur contenu et la place accordée à tel élément au détriment de tel autre. Malgré leur diversité, ces publications partagent une impossibilité à demeurer neutre quant au contenu publié. Elles partagent un triple objectif commun en termes de fiabilité, d'exhaustivité et d'exclusivité du contenu présenté. Ces publications se distinguent aussi d'autres livrets, dont ceux de Palianti en ce qu'elles sont insérées dans un contexte particulier. La mise en scène publiée est mise en regard d'une somme d'informations relatives à la vie théâtrale. Celle-ci est aussi variée que conséquente.

Les tableaux de troupes font partie de ces éléments récurrents. Leur présence dans beaucoup de ces publications illustre, une fois de plus, la destination pratique des livrets. Sans nier le caractère informatif de la chose, on imagine que ces informations intéressent avant tout les directeurs de troupes eux-mêmes qui peuvent assouvir leur quête de répertoire et leur quête de nouveaux artistes à engager par la même occasion, d'où la présence aussi de commentaires relatifs à la disponibilité de tel ou tel article ou encore l'annonce de certaines fins de contrats¹⁷⁷.

La présentation du personnel est fournie par *La Gazette des théâtres* comme un complément d'information indispensable. Elle prend la forme d'une rubrique « personnel des théâtres français et de l'étranger. » Le journal se targue d'être le premier organe de presse à avoir donné le personnel des différentes troupes qui exploitent les théâtres de la France et de l'étranger.

consacrée n'excédant parfois pas plus d'un quart de page. Notons aussi que contrairement à d'autres journaux la mise en scène n'est pas présente à chaque parution du journal.

¹⁷⁷ *L'Agent dramatique* fait de ce type d'information une véritable spécialité.

d'arbitrage, nous avons pensé que les auteurs ne pourraient avoir de meilleurs défenseurs que ceux qu'ils avaient déjà investis de leur confiance et de leurs pouvoirs. Nous lui avons proposé d'intervenir comme conseils et avocats entre l'autorité et ceux de nos confrères qui voudraient bien accepter notre médiation, médiation toute officieuse et d'autant plus indépendante que, la commission se renouvelant tous les ans, chacun sera appelé tour à tour à être le défendeur de ses confrères.

* Ne pouvant détruire l'arbitraire, nous avons cherché du moins à en amortir les coups.

* M. le ministre y a consenti, nous l'en remercions, mais nous ne cesserons pas pour cela de demander à lui et aux chambres une loi que ce provisoire même rend indispensable, une loi qui consacre la liberté du théâtre et en reprime les excès.

* E. Seribe, *président*; Dupaty, *vice-président*; Mélesville, Ferd. Langlé, Damaoier, *secrétaires*.

Pour copie conforme; *les agents des auteurs*, Michel et Guyot.

PERSONNEL DES THÉÂTRES DES DÉPARTEMENTS

SEPTIÈME ARRONDISSEMENT THÉÂTRAL.

Tableau de la seconde troupe.

ADMINISTRATION: MM. Dupré, directeur; Meriel, régisseur; Laurent, chef-d'orchestre; madame Meriel, souffleuse; madame Beuzeville, magasinier.

ARTISTES: MM. Dupré, premier rôle en tous genres; Victor Felgères, jeune premier amoureux; Morel, second et premier amoureux; Meriel, financier, père noble; Delaunay, premier comique; Firmin, second comique; Pelletier, troisième rôle et second père; Irma, grande utilité.

Mesdames Pauline, grands premiers rôles; Dupré, jeunes premiers rôles et forte jeune première; mademoiselle Beuzeville, première amoureux travestie; mesdames Beuzeville, mère noble et caractère; Morel, seconde amoureux, soubrette; mademoiselle Joséphine, troisième amoureux.

HUITIÈME ARRONDISSEMENT THÉÂTRAL.

ADMINISTRATION: MM. Théodore Chauloux, directeur privilégié; Hippolyte, directeur associé; Potus, régisseur; Fidel, chef d'orchestre; madame Fidel, souffleuse.

ARTISTES: MM. Hippolyte, ex-artiste des Variétés, premiers rôles jeunes, forts jeunes premiers, *Gonthier, Lafont*, etc.; Théodore, deuxième et troisième rôles, *Lapointe*, etc.; Montalan, deuxième et troisième amoureux; Rogy, financiers, premiers comiques; Mérey, pères nobles, et des premiers rôles marqués; Léon Pommier, premier comique, *Arnal, Bouffe*; Cyprien, deuxième comiques; Potus, seconds pères, grimes; Henry, utilités.

Mesdames Théodore, premier rôle en tous genres; Cyprien, jeune première, travestis tenant à l'emploi; Pougin, duègnes, caractères, et des mères nobles; mademoiselle Héloïse Basin, soubrettes, *Déjazet, Minette*, etc., et des travestis; madame Hippolyte, deuxième amoureux, ingénuités; mademoiselle Augustine, troisième amoureux, utilités.

QUATORZIÈME ARRONDISSEMENT THÉÂTRAL.

Tableau du personnel de la seconde troupe.

ADMINISTRATION: MM. Belfort, directeur privilégié; Théodore, régisseur; Jauffres, chef-d'orchestre; Beaudoin fils, bibliothécaire, souffleur; madame Delacroix, contrôleur.

ARTISTES: MM. Belfort, premier rôle de drame, comédie, tragédie et vaudeville; Weber, jeune premier; Adolphe, second rôle; Frédéric, second amoureux; Rogy, premier comique; Delacroix, père noble; Dominique, financier; Eugène Meyronnet, second comique; Vigne, troisième rôle; Bel, utilité.

Madame Belfort, née Delacroix, premier rôle de drame, comédie, tragédie et vaudeville; mademoiselle Beaudoin, jeune première, ingénuité; mesdames Savigny, mère noble, caractère; Weber, soubrette; Beaudoin, duègne; mesdemoiselles Pauline, jeune amoureux; Caroline, les enfants; madame Adolphe, utilité.

REVUE DES DÉPARTEMENTS ET DE L'ÉTRANGER.

— CAEN. — M. Constant Billon, notre directeur, est attendu le 17 juillet, avec M. Bocage, sur la présence duquel on compte beaucoup pour attirer la foule au théâtre. Nos artistes ont fait grand plaisir à Lisieux, où ils ont offert un répertoire varié et monté avec beaucoup de soin.

— GRENOBLE, du 10 juillet. — La troupe de M. Belfort est depuis un mois à Grenoble où elle obtient les plus grands succès, sans pour cela que le directeur fasse beaucoup d'argent. Les chaleurs et le passage du Gymnase Enfantin ont épuisé les ressources de la ville. On ne peut cependant déployer plus d'activité dans une entreprise, il est impossible de monter les ouvrages avec plus de promptitude que ne le fait M. Belfort: *Une Passion secrète, Caravage, l'Honneur dans le crime, une Aventure sous Charles IX, Turiaf-le-Pendu* et un *Premier Amour* viennent d'être joués; un *Enfant* est à l'étude. Je ne porte pas au nombre des nouveautés *la Tour de Nesle, Térésa, Il y a seize ans, Angèle, Clotilde, Marie Tudor*, drames dans lesquels madame Belfort est fort remarquable. En voyant cette jeune et jolie actrice on doit être surpris qu'elle ne joue pas les premiers rôles dans un des théâtres de Paris. MM. Belfort, Rogy, Dominique et Weber, mesdames Savigny et Beaudoin, jouissent aussi de la faveur du public.

M. Belfort est le seul qui exploite en ce moment le privilège du quatorzième arrondissement théâtral; cet ancien directeur, dont on se rappellera toujours la gestion à Nîmes et à Marseille, n'a pas craint de faire les plus grands sacrifices pour tenir les engagements que lui imposait son privilège; car s'il eût imité son collègue, directeur en chef du théâtre de Grenoble, cette ville se serait certainement passée de spectacle jusqu'au 1^{er} octobre; tel est l'abus qui existe dans les faveurs ministérielles, que beaucoup de directeurs privilégiés, incapables d'administrer par eux-mêmes, se contentent de percevoir leurs droits sur les troupes ambulantes, et ne courant aucun péril ne font de l'art dramatique que métier et marchandise en concédant à tel ou tel, moyennant salaire et au mépris des lois, un privilège qui cependant oblige à des sacrifices; tandis que l'homme actif, laborieux, qui consacre ses soins, ses talents, à assurer l'existence de cinquante personnes peut-être, ne trouve souvent pour prix de tant de travaux que ruine et déshonneur. Il serait temps enfin qu'un ministre aussi spirituel, aussi éclairé que l'est M. Thiers, ouvrit les yeux sur les privilèges accordés à l'empire.

— NANTES, du dimanche 15 juillet. — Avant hier, grand bruit au grand théâtre: le troisième candidat à l'emploi de seconde haute-contre a été renversé par des sifflets qui n'ont guère permis de l'entendre à son second début et l'ont complètement empêché d'être entendu à son troisième. Jeudi, la persistance à repousser le débutant sans vouloir l'écouter a irrité les spectateurs des petites places, au point de les porter à jeter sur les premiers, le parquet et même le parterre des objets tellement dangereux, qu'un jeune homme en a été grièvement blessé à la tête. Il faut dire ici qu'assez ordinairement, les dimanches et les autres jours de grandes représentations, des fruits, des gros sous et autres objets sont lancés des troisième et des quatrième et peuvent causer de funestes ac-

Extrait de *La Gazette des théâtres* du 17 juillet 1834

bon goût et par les personnes qui boulaient encore il y a quelque temps, et qui se proposent désormais de fréquenter le théâtre. Presque tous les artistes sont arrivés ou engagés; il ne manque que trois emplois; il est vrai qu'ils sont importants, mais les engagements sont attendus très incessamment.

Nous pouvons affirmer que les avances ont été envoyées à M. Gellas, à cet artiste dont 7 années d'absence et la visite d'un *Edison* de la capitale n'ont pu faire oublier le jeu gracieux, dans les rôles importants de l'opéra, du vaudeville et de la comédie. Sachant l'intérêt que les amateurs de cette ville portent à M. Gellas, le directeur n'a pas voulu laisser échapper une aussi bonne occasion pour leur prouver combien il tient à satisfaire à leurs desirs; il est entré en correspondance avec cet artiste; de son côté M. Gellas prouve par ses réponses qu'il tient beaucoup à revenir dans nos contrées; il y a donc lieu de croire que cet artiste distingué fera partie de la nouvelle troupe. C'est une bonne fortune pour l'administration: elle sera à même de l'apprécier plus tard.

Le petit nombre d'artistes conservés de la direction de M. Lecour sont en possession de la faveur publique; ils ont fait leurs preuves et peuvent être certains qu'ils seront revus avec plaisir; le mérite incontesté de M. Thibaut et le talent flexible de M. Leconte en sont les plus surs garants. Quant aux nouveaux arrivés, il paraîtrait que le choix en est remarquable. On cite surtout madame Yaudrean, MM. Leroux et Désiré Mordan, comme ayant obtenu des succès dans les villes de premier ordre. Tout nous fait donc espérer que cette année nous n'aurons aucun acte de rigueur à enregistrer.

P. S. Nous apprenons que M. Thibaut est parti ce matin pour Nîmes, afin de terminer plus promptement que par correspondance l'engagement de deux artistes avantageusement connus.

PERSONNEL DES THÉÂTRES DES DÉPARTEMENTS
THÉÂTRE DE NANTES.

ADMINISTRATION. M. Pourcelt de Biron, directeur privilégié. MM. Louis Heurteaux, régisseur principal; *** second régisseur; Clermont, caissier, chargé des abonnements et de la location des loges; Ferry-Fay, chef d'orchestre; Bollo, second chef d'orchestre; Rivière, peintre décorateur; Braban, machiniste; Teissier, souffleur; Calena, bibliothécaire; Huchon, chargé du luminaire.

OPÉRA-COMIQUE ET GRAND OPÉRA. ARTISTES: MM. Léon Bizot, premier ténor en tous genres, des Châliet; Jules Le Petit, second ténor en tous genres, des jeunes Gavaudan; Xavier, colin et troisième ténor; Fleury (Bryon), Martin, Lari, Dabadie; Chollet amoureux; Petit Valet, premières basses-tailles en tous genres; Warrier, forts seconds basses-tailles et des premiers; Granger, Larn-te, V. zantini, des Juliet; Périclon, Trial, Dos zainville, Moreau, Ercéd; Constat, grandes utilités, des Philippeau besoin, etc. etc.; Victor, Azel, Salmier, Fiquavelle, utilités et accessoires; dix chanteurs de chœurs.

Mesdames Ferry-Fay, premières chanteuses à roulades en tous genres; Léon Bizot, jeunes premières chanteuses à roulades, des Philis; Fleury, premières Dugazon, Pradier, Saint-Aubin et rôles chant annexés; *** née Dugazon; Gracie-Hervey, secondes Dugazon et des premières au besoin; Lovendal, des secondes Dugazon; Périclon, troisièmes Dugazon et troisième amoureuse; Gombier, premières du genre en tous genres; Bardine, secondes du genre; Martin, troisièmes Dugazon et troisième amoureuse; Victorie, troisièmes Dugazon et utilités; dix chanteuses de chœurs.

COMÉDIE ET DRAME.

MM. Lemoine, premiers rôles en tous genres; Roches, forts jeunes premiers et jeunes premiers rôles; Eugène Meunier, jeunes premiers et forts seconds amoureux; Xavier, deuxième et troisièmes amoureux; Saint-Franc, pères nobles et bourgeois; *** premier comique; Périclon, second comique; Granger, des grimés et autres rôles annexés; Duprat, troisième rôle sur lequel et second pères; Constat, grandes utilités et rôles de convenance.

Mesdames Roches, premiers rôles en tout genre, grandes coquettes; mademoiselle Mais, fortes jeunes premières et jeunes premiers rôles; mesdames Lovendal, des premières soubrettes; Gracie-Hervey, secondes amoureuses; Périclon, troisièmes amoureuses; Gombier, premier caractère; Bardine, second caractère; Martin, troisièmes amoureuses et utilités; Victorie, troisième amoureuse et utilité.

VAUDEVILLE.

MM. Lemoine, des grands premiers rôles annexés à ses emplois; Jules Le Petit, des premiers amoureux; Eugène Meunier, les premiers amoureux; Xavier, seconds et troisièmes amoureux; Granger, caricatures et rôles annexés à ses emplois; Duprat, seconds pères, rôles de convenance; Périclon, les Arnal, Paul, Oly, Bonfils, etc., etc.; Warrier, rôles analogues à ses emplois; Constat, Dormeuil, Lepetit et grandes utilités.

Mesdames Fleury, premières amoureuses et des travestis; Gracie-Hervey, secondes amoureuses et des travestis; Lovendal, Jean-Vertre, Dejazet, Miette et des travestis; Philis, Louisa-Fay, Albert et autres rôles de ce genre; Périclon, troisièmes amoureuses; Gombier, du genre et caractère, etc. etc.; Bardine, deuxième du genre; Martin, Victorie, troisièmes amoureuses et utilités.

REVUE DES DÉPARTEMENTS ET DE L'ÉTRANGER.

— LE HAVRE, du 20 mai. — Le troisième début de mademoiselle Legaigneur, engagée pour l'emploi de première Dugazon, a eu lieu hier dans le *Petit Matelot* et la *Péror du Village*, et cette dernière épreuve a réussi malgré une faiblesse mais opposa à l'opposition. Les applaudissements ont prévalu.

— LIÈGE. — Le directeur du théâtre Royal, M. Mondouville, est à Bruxelles, où il forme sa troupe. On nous assure que mademoiselle Tonnémi reste avec lui. Cette cantatrice, qui les premiers mois de son arrivée avait fait tant de progrès et donnait de si belles espérances, a semblé s'arrêter aux dernières représentations et les chœurs ont quelque fois remplacé pour elle les applaudissements. La veille de la fermeture, elle chantait dans un concert donné au théâtre, au bénéfice de M. Baudin. Mademoiselle Tonnémi, impatientée on ne sait pour quel motif, et s'imaginant être dans sa chambre, sort sans achever son morceau, et froissant le papier de musique qu'elle tenait en main. Elle croyait sans doute répéter la Jeune Femme coquette; mais le bon public qui n'était pas dans la confidence, lui témoigna le lendemain dans *Robert-le-Diable* son mécontentement par la froideur de son accueil. L'Élévation, M. Sylvain, a contracté un engagement de huit mois avec le directeur du théâtre de Gand.

— LYON. — Du 18 mai. — En armé est vendredi, le profane ouvre du *Gymnase Lyonnais*, mais desirons plus que nous ne l'esperions, qu'elle pût avoir lieu hier, comme les affiches le promettaient. Nos propres yeux nous disaient bien que cela était impossible; il suffisait pour s'en convaincre de considérer tout l'ouvrage qu'il y avait encore à faire, et nous regrettons d'autant plus qu'il en fut ainsi, que les faces de la *Teuto*, qui amenent à Lyon beaucoup d'habitants des campagnes et des villes voisines, auraient à la direction une moisson excellente. Elle a dû se résigner à un sacrifice indispensable, et dont il faut espérer qu'elle dédommagera bientôt, si jamais on peut se débarrasser de ces recettes maigres et du temps perdu. Les travaux du *Gymnase* se poursuivent avec une inconcevable ardeur, et tout nous fait espérer que dans notre prochain numéro, nous pourrions vous annoncer vocalement le jour où aura lieu l'ouverture de ces trois théâtres.

Extrait de *La Gazette des théâtres* du 25 mai 1834

Ces tableaux de troupe sont une précieuse source d'information pour les chercheurs. Ils permettent de retracer l'itinéraire des artistes circulant d'une troupe à une autre et aussi, lorsque les registres du personnel des théâtres ont disparu, de reconstituer la composition du personnel attaché au théâtre. Les journalistes ne se limitent pas au personnel artistique et mentionnent tous les protagonistes qu'ils soient artistiques ou administratifs. Sont ainsi cités en plus des acteurs et chanteurs les noms des directeurs, régisseurs, sous-régisseurs, copistes, souffleurs, chefs d'orchestre etc. Les tableaux récapitulatifs du personnel font partie d'un ensemble d'articles plus larges dédiés au récit

de l'actualité théâtrale. *Le Régisseur des théâtres* joint, à l'appui des tableaux, des rubriques dédiées spécifiquement aux congés¹⁷⁸, aux mutations¹⁷⁹ et aux débuts des artistes. Ces mouvements de personnel sont un des éléments d'une catégorie plus large visant à balayer de la manière la plus exhaustive possible les éléments de la vie théâtrale. Cette rubrique est consacrée au tout-venant de l'actualité et prend le nom de « Nouvelles diverses » et compile tout ce qui est de nature à intéresser le public : les travaux des administrations, les réceptions des comités de lecture, les débuts, les représentations extraordinaires et à bénéfice, les variations dans le personnel des théâtres, et des anecdotes. Ce souci d'exhaustivité dans la diffusion de l'information aboutit au développement de données statistiques. Au sein de *La Gazette des théâtres* la rubrique « statistiques dramatiques » remplit cet office :

Sous ce titre, nous résumerons chaque mois et rapidement les travaux de tous les théâtres de Paris. Ce résumé offrira les dates des premières représentations des ouvrages nouveaux, et des reprises des anciens, avec quelques mots sur le mérite des uns et des autres, aussi bien que sur l'accueil qui leur aura été fait par le public ; les débuts, enfin tous les événements qui peuvent se rapporter, aux théâtres, à l'art dramatique. Ce travail, publié tous les mois sera naturellement une table pour *La Gazette des théâtres*, et en même temps le recueil le plus exact comme le plus complet que pourront consulter les auteurs, les directeurs, les artistes, enfin toutes les personnes qui s'occupent du théâtre par plaisir, ou qui en font une étude toute spéciale.

Cette recension est aussi l'occasion pour le journal de se faire une forme de publicité. Dans le n° 12 du 22 juillet 1832, à la suite de tableau-bilan du premier trimestre à Paris en matière théâtrale on peut lire :

Nous avons donné la mise en scène complète, distribution de rôles, costumes, caractères, décorations, de 11 ouvrages nouveaux, et celle de 6 ouvrages joués antérieurement au 21 avril. Cet aperçu de notre travail fera mieux juger que des paroles l'utile spécialité que nous avons adoptée¹⁸⁰ ».

Cet étalage des statistiques dramatiques sous forme de rétrospective imite la rédaction des almanachs¹⁸¹, support exploité par Paliani qui en rédige des exemplaires

¹⁷⁸ Cette section décrit en détail les congés des artistes avec des indications plus ou moins précises sur les dates de congé, la destination des artistes lorsque celle-ci est connue, et les modalités de leur recrutement (par exemple lorsqu'un délai est nécessaire entre une demande d'embauche et la disponibilité du candidat).

¹⁷⁹ Sont mentionnées les troupes de départ et d'arrivée (lorsque que celles-ci sont connues), y compris les troupes à l'étranger. Les dates sont précisées si cela est possible. Ce travail est élargi à d'autres catégories que les artistes lyriques ou les comédiens. Les danseurs, maîtres de ballet ou chefs d'orchestre y trouvent par exemple leur place.

¹⁸⁰ *La Gazette des théâtres* du 22 juillet 1832.

¹⁸¹ *L'Almanach* devient presque un passage obligé pour les revues. *Revue et gazette des théâtres journal des comédiens* annonce le 18 février 1836 la parution d'un « Almanach des spectacles pour l'an théâtral 1835 à 1836 contenant le personnel de tous les théâtres, nom et adresse des principaux artistes, les nécrologies, lois sur les théâtres, pièces nouvelles représentées en 1834 et 1835, les ouvrages utiles aux administrations, régie, artistes, et aux personnes qui fréquentent les théâtres. » Le 20 janvier 1838, *La Revue du théâtre* annonce elle aussi la parution d'un *Almanach des spectacles*.

pour 1852 et 1853¹⁸². L'annonce de la rubrique statistique dramatique pour l'année 1834 par le journal paraît le 8 janvier 1835 :

Après avoir donné le nombre total des ouvrages dramatiques représentés pendant l'année 1834 sur les théâtres de Paris, nous compléterons le travail en rapportant le titre de chacune de ces pièces, avec indication du lieu qui les a offertes au public.

La description faite correspond en tout point au travail entrepris par Paliani. Si chez lui la rédaction des livrets de mise en scène et des almanachs font l'objet de publications séparées, leur association au sein d'une revue montre la cohérence à s'intéresser aux deux lorsqu'il s'agit de se pencher sur la vie théâtrale.

En plus de ces éléments récurrents que sont les informations relatives à la vie théâtrale, on trouve dans la presse une multiplicité d'autres annonces variées : offres d'emplois, publicités, entrefilets qui témoignent de l'aspect commercial des publications et de leur adresse en direction du public spécifique que sont les professionnels du théâtre. Dans *La Gazette des théâtres*, l'aspect officiel est présent au travers de récits liés à la jurisprudence théâtrale mais aussi avec la publication de déclarations officielles en lien avec les théâtres. Ces informations forment un curieux mélange avec les quelques sections consacrées à la publication de courrier faisant état de règlements de compte personnels par lettres interposées et succession de droits de réponse. L'aspect ludique n'est pas en reste et *Le Régisseur des théâtres* profite de sa rubrique littéraire pour proposer des jeux-concours. Dans son 28^e numéro il offre ainsi trois mois d'abonnement gratuit à qui saura résoudre une énigme. Il propose aussi des bouts-rimés improvisés. *Le Régisseur des théâtres* a la particularité de faire la place aux autres arts avec une rubrique « Beaux-Arts ¹⁸³ ». Ces ajouts aux publications peuvent paraître anecdotiques et n'occupent certes qu'une place limitée dans les journaux, mais ils témoignent de la diversité de leur contenu. C'est cette dissociation, entre les informations foisonnantes et la mise en scène elle-même, qui s'opérera chez Paliani, faisant du livret de mise en scène un objet autonome. L'absence de publicité provoque des difficultés financières sur lesquelles Paliani se confie sans détour mais assure une caution d'incorruptibilité dont les journaux ne peuvent pas se vanter. Malgré des choix éditoriaux parfois éclectiques, les publications présentent des contenus proches les uns des autres. Cette proximité qui

¹⁸² Louis Paliani, *Almanachs des spectacles pour 1852 et 1853*, Paris, E. Brière.

¹⁸³ Le n° 20 du 9 septembre 1832 du *Régisseur des théâtres* propose, par exemple, un compte rendu d'expositions dans la rubrique « exposition de morceaux » de peinture, sculpture, gravure et architecture, envoyé par les pensionnaires de Rome. L'article est signé du rédacteur en chef, F. Chatelain. On y trouve aussi régulièrement des comptes rendus des salons des Beaux-Arts.

menace leur volonté d'exclusivité et cette course à la nouveauté vont pousser certains titres de presse à des innovations, veillant ainsi à s'assurer une forme d'exclusivité du contenu. L'innovation la plus nette consiste en la publication d'éléments visuels relatifs à la mise en scène. La présence d'illustrations constitue d'ailleurs une des principales caractéristiques qui distingue le travail de Paliani (qui se contente de schémas) par rapport à celui de la presse qui utilise l'attrait des gravures et autres dessins pour attirer le public et lui fournir le matériel le plus complet possible. L'ajout d'éléments picturaux est d'abord une réponse à la demande ambiante. En 1835 Frédéric Soulié publie dans *Le Monde dramatique* l'introduction suivante :

Nous sommes dans un siècle où on aime le théâtre qu'à condition qu'il parle aux yeux aussi bien qu'à l'esprit. Cette exigence, nous la comprenons et nous y répondrons. À côté de l'analyse de chaque pièce, une gravure représentant la décoration, les personnages de la pièce, analysera pour ainsi dire la partie matérielle du théâtre¹⁸⁴.

Cet élan vers l'image pose la question des supports employés pour donner la meilleure idée possible d'un spectacle. Lorsque le but est de dépasser les aspects purement techniques pour donner au spectateur l'émotion ressentie lors de la représentation, les choix éditoriaux impliquent l'inclusion de supports qui dépassent une description verbale, fût-elle minutieuse. Le livret devient alors un support relatif à la mise en scène plus qu'une transcription de la mise en scène elle-même, étant entendu qu'une partie ne peut être parfaitement et complètement transmise par les mots. Certains journaux avouent eux-mêmes les limites de cet exercice de retranscription par les mots. En 1832, *Le Régisseur des théâtres* note à propos de la première représentation au Théâtre du Vaudeville le 2 juillet de *Chabert*, histoire contemporaine en deux actes, par MM. Jacques Arago et Louis Lurine :

Nous ne cherchons point à mettre sous les yeux de nos lecteurs l'action de cette seconde partie, les mots sont froids, quand il s'agit de retracer des situations brûlantes, rendues avec cette âme, cette énergie¹⁸⁵.

Face à ce constat et pour satisfaire une demande en renouvellement permanent, les publications s'adaptent pour laisser progressivement place à des éléments visuels qui sont désormais incontournables, car gage de modernité, et chaque titre de presse annonce cette nouveauté avec fierté à ses lecteurs. *La Gazette des théâtres journal des comédiens* en fait dès 1834 un argument publicitaire :

C'est ce profond sentiment de notre position, de nos devoirs, comme celui de la reconnaissance envers tous ceux qui nous ont prêté leur appui depuis six années, qui nous a engagé à accueillir de nouvelles et importantes améliorations. Elles rendent aujourd'hui *La Gazette des Théâtres* la feuille

¹⁸⁴ Frédéric Soulié, *Le Monde dramatique*, n°1, 1^{er} janvier 1835.

¹⁸⁵ Extrait du *Régisseur des théâtres* n°11, 8 juillet 1832.

la plus complète qui ait jamais été consacrée aux théâtres et à l'art dramatique. De ces nouvelles améliorations, la première est celle des gravures, des vignettes, que, désormais nous publierons [...] et ce ne sera donc plus seulement la plume à la main que nous suivrons les représentations des ouvrages de toutes sortes qui se succèdent sur les scènes de nos théâtres, [...] ce sera avec le crayon, le burin, car tous les arts qui concourent à la prospérité, à l'éclat de la scène, contribueront à la composition de notre journal [...]. Grâce à la réunion de ces nouveaux éléments de succès, *La Gazette des Théâtres* reproduira les monuments élevés dans tous les temps à l'art dramatique, mais les travaux de ses rédacteurs ne se borneront pas [...] là. Au graveur dont nous exploiterons l'importante découverte, appartiendra le soin de donner encore plus de publicité à ces productions sévères, gracieuses, légères, tour à tour, exécutées par des artistes distingués et répandues avec abondance dans notre journal.

Ce seront les façades, les vues intérieures des milliers de théâtres éparpillés dans le monde ; des décorations, qui mériteront d'être arrachées à l'oubli ou qui, ajoutées à nos mises en scène, fourniront aux directeurs, aux peintres des provinces et des pays étrangers, la faculté de reproduire les travaux des artistes de la capitale ; ce seront des scènes entières d'ouvrages en vogue. [...] Ce seront les portraits des auteurs, des compositeurs, des artistes plutôt contemporains que des temps passés, des représentations des costumes de toutes les nations, de toutes les époques¹⁸⁶.

L'exploitation des supports visuels monte en puissance au sein du journal car deux ans après, la course à l'innovation est encore de mise et la publication d'images demeure un argument de vente¹⁸⁷. Témoignage de la régularité des gravures publiées et de leur volume, une publication séparée voit le jour pour compiler les dessins parus. Cet opus a pour titre *Le Musée théâtral et pittoresque*, et *La Gazette des théâtres* se charge d'en faire la réclame :

Le Musée théâtral et pittoresque, publié à des époques indéterminées, est le recueil complet de toutes les gravures et vignettes publiées par *La Gazette des théâtres*.

Histoire générale et artistique du monde théâtral, il reproduit les monuments élevés dans tous les temps à l'art dramatique, il fait connaître les façades, les vues intérieures des théâtres, il donne les décorations les plus remarquables, des scènes entières d'ouvrages en vogue, des portraits d'auteurs, de compositeurs, d'artistes, des représentations en costume de toutes les nations, de toutes les époques etc.

Le Musée théâtral et pittoresque forme une demi-feuille in 4°- imprimée sur beau papier.

Prix trois sous le numéro¹⁸⁸.

Il faut cependant relativiser le caractère exceptionnel de ces publications dont *La Gazette des théâtres*¹⁸⁹ fait argument. L'adjonction de dessins et autres gravures est en fait assez répandue, y compris dans des publications plus modestes imprimées en province. Le journal bordelais *l'Écho des coulisses* fait état d'un partenariat avec un journal parisien qui lui permet la publication de tels éléments iconographiques :

¹⁸⁶ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, 1^{er} janvier 1834.

¹⁸⁷ Le 28 avril 1836 paraît dans *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, une sorte de profession de foi à propos des améliorations apportées au journal : « Et là ne se borneront point encore nos améliorations : en voici une nouvelle que nous apportons aujourd'hui même : la publication de lithographies. Le dessin distribué avec ce numéro à nos abonnés, est le spécimen de ceux que nous leur donnerons désormais, à eux le soin de l'apprécier : qu'il nous suffise de dire qu'à chaque succès d'une pièce nouvelle importante, *La Gazette des Théâtres* publiera une planche de costumes, qui ne le cédera en rien, pour la vérité et le niveau d'exécution, à celle de ce jour ».

¹⁸⁸ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, 31 mars 1833.

¹⁸⁹ *La Gazette des théâtres journal des comédiens* paraît entre 1831 et 1838.

Aux abonnés ! une transformation complète va être opérée dans notre publication. De nouveaux arrangements, pris avec la direction du Daguerrotypage théâtral, vont nous permettre de publier des gravures représentant les scènes et les types des principaux ouvrages joués sur les théâtres de Paris. Ces gravures alterneront avec des portraits d'artistes dont nous allons recommencer la publication¹⁹⁰.

Si l'apparition d'éditions spécialisées dédiées aux illustrations est bien réelle, elle demeure limitée à quelques exemples. L'argument de la nouveauté est en fait assez galvaudé comme le montre la reprise des mêmes arguments par Th. Esmard, le rédacteur en chef de *L'Album des théâtres* environ trente ans plus tard :

L'Album des théâtres que nous fondons aujourd'hui, nous paraît appelé à combler une lacune dans la presse théâtrale. Il n'existe pas à Paris de journal illustré s'occupant spécialement de théâtres, et ce sera là le vrai but de notre feuille¹⁹¹.

Ce rappel incessant de l'exclusivité et de la nouveauté de la parution révèle moins une réalité de l'évolution des publications (qui se mettent en fait assez tôt à introduire les éléments visuels), qu'une concurrence bien présente entre les titres de presse. Les titres spécialisés forment en effet une sorte de réseau au sein duquel les relations sont plus ou moins cordiales.

La circulation d'informations communes entre les journaux fait l'objet de remarques de la part des rédacteurs et le respect de la propriété intellectuelle semble être l'objet de pratiques assez disparates. *Le Régisseur des théâtres* se vante d'être vertueux en la matière :

Nous avons emprunté ces lignes à *L'Entracte*, dans l'impossibilité où nous nous sommes trouvés de donner une idée dans un style à la fois plus poétique et plus concis des situations principales de *La Tour de Nesle*. À César ce qui appartient à César...¹⁹².

Il trouve aussi l'occasion de se mettre en valeur et n'hésite pas par ailleurs à condamner les pratiques répréhensibles de ses concurrents :

Un mot à nos confrères de la province et de l'étranger : il faut rendre à César ce qui appartient à César ; tel est du moins notre avis, surtout en matière de journalisme ; aussi, chaque fois que nous empruntons une phrase à un journal, nous empressons-nous, pour éviter toute accusation de plagiat, d'indiquer tout de suite la source où nous puisons. Plusieurs journaux de la province et de l'étranger, prennent sans façon nos mises en scènes et les donnent comme leurs, en se gardant bien de nous citer ; nous croyons devoir ici les avertir une fois pour toutes de changer de conduite à notre égard, faute de quoi nous nous verrions forcés de réclamer plus nominativement notre propriété volée ... À bon entendeur salut¹⁹³ !

La moindre occasion est bonne pour discréditer la concurrence dont chaque manquement est aussitôt signalé :

¹⁹⁰ *L'Écho des coulisses*, n°18, 14 juin 1850.

¹⁹¹ *L'Album des théâtres*, 1^{er} janvier 1867.

¹⁹² *Le Régisseur des théâtres* n° 6, 3 juin 1832.

¹⁹³ *Le Régisseur des théâtres* n°13, 22 juillet 1832.

Nous croyons devoir relever une erreur dans laquelle est tombé un journal qui s'occupe comme nous des théâtres. Ce journal a prétendu que M. Frédéric était engagé à Bruxelles comme second comique, nous rétablissons ce fait controversé : M. Frédéric joue à Bruxelles l'emploi en chef Trial, ainsi que tous les premiers comiques du vaudeville¹⁹⁴.

Au-delà des enjeux commerciaux que représente la pratique du plagiat et l'exactitude des informations, la notion de propriété intellectuelle ne se limite plus à l'œuvre elle-même mais s'étend à une œuvre « après-coup » qui lui est directement rattachée, le travail de retranscription de la mise en scène. La concurrence entre les revues est doublée d'une concurrence entre la presse et les livrets imprimés par des régisseurs agissant pour leur propre compte ou passant par les correspondants des théâtres. Ce type de doublon n'est en effet pas rare¹⁹⁵ et Louis Paliani lui-même double les parutions de ses mises en scène dans la presse, puis en collection. Lorsque l'auteur n'est pas le même, et pour éviter trop de redondances et des accusations de spoliation, *Le Régisseur des théâtres* tient compte du travail déjà paru¹⁹⁶. À propos des *Sybarites ou les francs-maçons de Florence*, drame lyrique en trois actes, paroles de M. Lafitte, musique de MM. Aimon, Barbereau, Castil-Blaze, Beethoven, Meyerbeer, Rossini, Spohr et Weber, le journal tient compte des éléments déjà existants :

Plusieurs directeurs de nos départements ayant paru souhaiter que la mise en scène de ce drame lyrique, fût par nous donnée dans notre *Régisseur des Théâtres*, nous profiterons de cette semaine, qui, fertile en nouveautés, n'a pas été fertile en succès, pour nous rendre à leurs désirs : seulement, nous nous contenterons de donner ici la distribution des rôles et les costumes et les caractères, la brochure des *Sybarites*, dont s'est rendu éditeur M. Riga, renfermant jusque dans ses plus minuscules détails, la mise en scène proprement dite¹⁹⁷.

Difficile de savoir si le discernement dont fait preuve le journal est dû à une certaine tenue déontologique, ou si les rédacteurs qui empruntent quelques données souhaitent se protéger de toute éventuelle attaque. Quoiqu'il en soit la concurrence et la question juridique sont des éléments qui modulent le contenu des indications relatives à la mise en scène. Il faut donc parfois confronter les diverses sources disponibles pour se faire une idée complète de la mise en scène. La question qui se pose n'est pas seulement celle du support de publication mais de l'auteur qui rédige les indications. Dans le cas des livrets publiés par le régisseur, la signature est évidente, souvent revendiquée, et l'identité du

¹⁹⁴ *Le Régisseur des théâtres* n° 9, 24 juin 1832, p. 4.

¹⁹⁵ À titre d'exemple entre le 20 février et le 25 mars 1829, *Le Gil Blas* publie sur plusieurs numéros selon son habitude de la mise en scène d'*Henri III et sa cour* qui a pourtant fait l'objet d'une célèbre brochure sous la plume du régisseur Albertin. Ces doublons s'expliquent en partie par le fait que les publics touchés ne sont pas les mêmes selon les supports de publication.

¹⁹⁶ Les renvois à la brochure sont par ailleurs réguliers, la formule la plus couramment utilisée est « pour la mise en scène exacte. Voir... »

¹⁹⁷ *Le Régisseur des théâtres* n°5, 27 mai 1832.

rédacteur est parfaitement assumée. Concernant les publications dans la presse, l'affaire est quelque peu plus complexe. Les mises en scène sont rarement signées et c'est l'ensemble de la rédaction (ou plus probablement le rédacteur en chef) qui paraît assumer le propos.

Quelques indices sont parfois donnés. Ainsi *La Gazette des théâtres journal des comédiens* affirme que ces indications proviennent en ligne droite des « metteurs en scène », le terme étant de comprendre, comme l'ensemble des protagonistes, régisseurs et directeurs de théâtres, qui se préoccupent du travail scénique. Il leur appartient de confier le soin de leurs notes de régie aux futurs rédacteurs. Pour la publication de la mise en scène d'*Hernani*, il est spécifié que les notes sont fournies par Albertin, directeur de scène au Théâtre Français. De manière générale, l'identité du transcripteur s'efface au profit de celle de l'auteur de la mise en scène, ou des témoins directs de la création que sont les régisseurs. La revue tente, par ailleurs, de se rendre crédible en affirmant qu'elle fait relire la mise en scène pour vérification et approbation. Par ce biais, les journaux influent aussi sur le contenu. Alors que les changements de position des acteurs étaient traditionnellement indiqués en note de bas de page, *La Gazette des théâtres* invite les auteurs à utiliser de manière plus générale un système de numérotation des positions, passades et changements de position des acteurs et chanteurs. Mais le cas évoqué n'est pas l'unique mode de transmission des informations. Des éléments laissent à penser que les rédacteurs de presse sont amenés à exécuter aussi, par moment, le travail de prise de notes directement au théâtre. Ils en ont à priori les compétences car les rédacteurs du *Régisseur des théâtres* se vantent d'être « artistes » eux-mêmes¹⁹⁸. Encore faut-il que les conditions matérielles pour la prise de notes soient réunies, ce qui semble ne pas être toujours le cas pour des raisons pratiques¹⁹⁹ ou politiques. Dans la pratique, les revues se targuent d'un droit d'accès aux répétitions et /ou aux représentations. Cet usage n'est pas encadré juridiquement et relève davantage des us et coutumes, et donc du bon vouloir des directeurs de théâtres qui demeurent libres d'accorder ou non ce « droit ». *Le Régisseur*

¹⁹⁸ « Artistes nous-mêmes, il nous siérait mal de nous ériger en censeurs des artistes ». *Le Régisseur des théâtres. ibid.*

¹⁹⁹ À propos des premières représentations du *Pré aux Clercs* au théâtre de l'Opéra Comique le n°35 du *Régisseur des théâtres* publié le 25 décembre 1832 indique que pour être complète, la prise de notes doit nécessiter un temps long qui implique de voir la pièce plusieurs fois, et ce, aussi dans le but déjà évoqué, de fournir au lecteur des revues les éventuelles modifications consécutives à la première : « Samedi 15 décembre, *Le Pré aux Clercs*, opéra-comique en trois actes, paroles de LM. Planard, musique de M. Hérold. Nous en ajournons la mise en scène, et le pourquoi, c'est que le *Pré aux Clercs* ayant été retardé par l'indisposition de Mme Casimir, nous n'avons pu revoir une seconde fois l'ouvrage nouveau ».

des théâtres témoigne de ces relations quelquefois houleuses entre les journalistes et les directeurs et affirme :

Organes impartiaux de succès ; nous ne nous sommes pas laissé influencer par l'équivoque urbanité de deux ou trois rares directeurs des théâtres de la capitale, qui, contrairement au droit des gens usité en pareil cas, nous ont refusé l'entrée de leur salle²⁰⁰.

Les journaux sont donc une sorte d'intermédiaire entre les créateurs de l'œuvre et les lecteurs car les revues, bien qu'elles participent à l'élaboration du contenu, ont avant tout pour charge la diffusion de cette information au-delà des portes des théâtres. Bien que les mises en scène soient disponibles dans les locaux des rédactions²⁰¹, la distribution des journaux se fait principalement via un système d'abonnement, ce qui est compréhensible lorsque l'on sait que les indications sont à l'adresse des artistes et directeurs, résidant majoritairement en province²⁰².

L'abonnement ne demeure pas pour autant une solution de facilité car les artistes de province se meuvent très régulièrement au gré de leurs engagements dans les troupes et diverses mutations. *La Gazette des théâtres* doit ainsi régulièrement « courir après » ses abonnés dont l'adresse change et qui sont apparemment peu soucieux d'en informer le journal. Le 22 mai 1836, le journal se fend d'une forme de rappel à l'ordre :

Avis : une grande partie de nos abonnés des départements et de l'étranger ayant négligé de nous faire connaître, à l'époque de la clôture des différents théâtres auxquels ils étaient attachés, le lieu de leur nouvelle destination, *La Gazette des théâtres* leur a toujours été adressée à l'ancienne résidence. Un grand nombre d'exemplaires nous sont revenus ; quelques-uns seulement sont parvenus aux destinataires, mais après un assez long retard. Désirant prévenir toute interruption ultérieure, le directeur de *La Gazette des théâtres* invite ceux de MM. les artistes qui auraient à signaler quelques changements dans leur adresse, de lui en donner connaissance²⁰³.

Le journal mentionne des abonnés « de l'étranger » montrant ainsi que la diffusion de l'information se poursuit au-delà des frontières françaises, ce qui permet de donner un aperçu encore plus large de la vie théâtrale. Un an après la création de l'œuvre, *La revue du théâtre* affirme que :

Le Domino noir, l'opéra-comique en vogue est en répétition dans quarante théâtres en France et à l'étranger. Les directions comptent beaucoup, avec raison, sur le succès de cet ouvrage²⁰⁴.

²⁰⁰ *Le Régisseur des théâtres* n°26, 21 octobre 1832.

²⁰¹ *L'Observateur des sciences* fait paraître le 12 octobre 1828 un « avis important » pour annoncer qu'on trouvera au bureau d'abonnement du journal « les mises en scène très détaillées de tous les ouvrages nouveaux ». *L'Observateur de sciences, de la littérature et des Arts*, n°137.

²⁰² L'envoi au coup par coup de certaines mises en scène semble avoir été assez vite délaissé. *Le Régisseur des théâtres* abandonne cette pratique trop contraignante et l'annonce dans son neuvième numéro du 24 juin 1832 « Avis essentiel : à compter du numéro prochain, nos seuls abonnés recevront *Le Régisseur des théâtres* ; les envois par nous faits à ce titre cessant à dater de ce jour ».

²⁰³ *La Gazette des théâtres*, 22 mai 1836.

²⁰⁴ *La Revue du théâtre*, 24 février 1838.

La Gazette des théâtres va jusqu'à consacrer une rubrique dédiée à cette activité internationale. *La Revue des départements et de l'étranger* est l'occasion pour le journal de faire briller l'étendue de son réseau mettant une fois de plus en avant l'exclusivité et l'exhaustivité de son contenu :

Sous ce rapport nous avons justifié les espérances que notre premier prospectus avait fait concevoir, et nous les justifierons toujours de mieux en mieux. Nous avons promis de définir journallement les documents les plus complets sur les théâtres de la France et des pays étrangers, les mouvements des troupes, les succès ou les chutes des comédiens, des ouvrages. Nous avons tenu parole. Tous ces matériaux ont été classés dans un ordre facile pour les lecteurs, commode pour les personnes qui avaient besoin d'effectuer des recherches. Dorénavant nous pourrions encore augmenter cette masse de faits qui, deux fois par semaine, nous permet de faire passer successivement sous les yeux du lecteur tout le monde dramatique. Des correspondances nouvelles sont établies en Angleterre, en Allemagne, en Italie, en Espagne, aux États-Unis, etc. tous les journaux des départements se trouvent chaque jour à notre disposition ; ce sont des auxiliaires à nos correspondances accoutumées, et bientôt il n'y aura pas un coin du monde possédant une salle de spectacles, inconnu, grâce à nous, aussi bien que ceux qui se trouveront chargés de l'exploiter²⁰⁵.

L'ambition internationale est un argument publicitaire au même titre que la prépondérance donnée aux éléments visuels. La volonté de se démarquer des autres publications a entre autres, pour conséquence, une prise d'autonomie graduelle du livret. Celui-ci occupe une place non négligeable dans quelques titres de presse à tel point que certains font le choix d'y consacrer un supplément. Le livret est encore rattaché à un journal mais il est physiquement distinct du corps de celui-ci.

1.4.3.6 Prise d'autonomie du livret

La mise en scène est en quelque sorte extraite du contexte dans un mouvement qui aboutira au livret indépendant et présenté sous forme de collection tel qu'on le découvre chez Palianti. Il s'agit d'intégrer un nouveau service en plus de l'offre éditoriale habituelle. C'est ainsi que voit le jour *L'Album théâtral* d'Alexandre de May paru entre 1855 et 1857 comme supplément de l'hebdomadaire *La Presse Théâtrale*. L'annonce de cette nouveauté paraît dans l'édition du 29 avril 1855 :

M. Alexandre May, qui a dirigé plusieurs scènes de premier ordre en province et à l'étranger, a pensé que ce serait rendre un service à l'art que de s'instituer en quelque sorte spectateur-sténographe parisien de toutes les nouveautés lyriques et dramatiques qui, par leur valeur ou leur importance scénique, seraient appelées à obtenir des succès sur les scènes de province et de l'étranger : indications et plans de décors, pose des meubles, jeux de scène, traditions, description des costumes, notes d'accessoires, conseils et observations sur la mise en scène, tout cela, fidèlement recueilli et autographié par lui, sera adressé dans le mois de la première représentation à Paris, à tout abonné du journal *La Presse théâtrale*, qui, au prix de son abonnement annuel, ajoutera celui de vingt francs²⁰⁶.

²⁰⁵ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, 1^{er} octobre 1834.

²⁰⁶ *La Presse théâtrale*, 29 avril 1855.

On note ici que l'état d'esprit est identique à celui adopté par les autres journaux qui incluent la mise en scène dans le corps du journal. Le contenu se veut rigoureusement identique bien qu'il ait sans doute davantage de place pour se déployer. Il est aussi frappant de constater, qu'ici plus qu'ailleurs, la responsabilité de la transcription apparaît clairement comme individuelle, assumée et signée, ce qui est moins clair dans les autres publications. Le rédacteur est distinctement désigné comme un journaliste qui sert de « correspondant » spécialisé, rapprochant par là son travail des livrets publiés par les régisseurs (dont Paliani) bien que le délai entre la représentation et la parution (un mois) se rapproche davantage de ce qui se pratique dans la presse que pour les livrets séparés.

Cette responsabilité engagée et ce glissement vers une individualisation du livret posent des questions de préséance et témoignent d'une prise de conscience des droits du créateur et de l'éditeur. Alexandre de May doit donc clarifier les choses lors de la deuxième livraison du supplément :

Lorsque ni l'auteur ni le metteur en scène ne feront imprimer les indications nous croirons être dans notre droit en les fournissant aux abonnés... nous ne publierons donc que des mises en scène inédites²⁰⁷.

Le choix du répertoire est ainsi doublement orienté par un souci de se démarquer et la nécessité de ne pas empiéter sur les plates-bandes d'autres rédacteurs. C'est probablement ce qui a conduit de May à se tourner vers le répertoire de boulevard avec des œuvres jouées par exemple au théâtre de la Gaîté ou à l'Ambigu-Comique. L'utilisation du terme *Album* peut alors se comprendre comme désignant, selon l'un des sens du terme, un recueil personnel. C'est un emploi original car son utilisation dans d'autres publications dédiées au relevé de mises en scène renvoie davantage à la prédominance des éléments visuels. Le terme : « Album » se retrouve de cette manière chez Guyot et Debacq : *Album des théâtres*²⁰⁸ et : *l'Album de l'opéra* publié en 1844 par A. Challamel. Dans ce dernier, la place du visuel n'est cependant pas prépondérante. Il passe en revue les grands succès de l'époque tels *Les Huguenots*, *Dom Juan*, *Othello*, *La Reine de Chypre*, *Robert le Diable*, *Le Philtre* ou encore des ballets comme *La Sylphide*. Pour toute illustration on trouve une gravure qui accompagne un bref résumé et la

²⁰⁷ *ibid.*

²⁰⁸ Le projet est identique à ceux relevés dans la presse spécialisée : « Douze ou quinze jours après la première représentation d'un ouvrage dramatique favorablement accueilli du public, *L'Album des théâtres* en reproduira fidèlement les principales scènes, les costumes et les décorations. Les directeurs des théâtres de la province et de l'étranger trouveront, dans notre album, le meilleur régulateur pour la mise en scène des ouvrages nouveaux ». *ibid.*

distribution de l'œuvre. La parution est désormais bien dissociée de la presse. La publication d'éléments relatifs à la représentation existe en tant que genre spécifique. *Les Beautés de l'Opéra*²⁰⁹ de P. Chasles expose la complémentarité des données écrites et visuelles. Aux éléments présentés sous forme de gravures s'adjoignent des descriptions, sorte de peintures verbales de la gestuelle. Aucune trace en revanche de commentaires sur les costumes et les décors. Les gravures tiennent lieu de description et l'auteur met le doigt sur les limites de cette pratique de la transcription :

Le cinquième acte se compose d'une suite de tableaux qui demandent à être vus plutôt qu'analysés. À partir de ce moment, l'action du drame n'est le plus souvent qu'un effet de mise en scène. Nous allons toutefois essayer de la suivre, et le crayon viendra en aide à notre plume²¹⁰.

Les gravures et autres dessins sont bien un renfort mais ne se suffisent que très peu à elles-mêmes et ne font d'ailleurs pas l'objet de beaucoup de publications spécifiquement dédiées au visuel. *La Petite galerie dramatique*²¹¹ fait toutefois exception et ne se consacre qu'à la représentation visuelle d'une multitude de costumes ordonnés par théâtre²¹², par œuvre et par personnage. L'ensemble de trois volumes présente des gravures en couleur des costumes sans autre détail à l'appui que le nom de l'acteur, ou de l'actrice, mis en avant dans le rôle. Plusieurs costumes peuvent être présentés pour un même rôle. La prise d'autonomie du livret a donc pour corollaire une forme de spécialisation qui se traduit également par des titres de presse dédiés uniquement et en totalité à la publication de mises en scène. *Le Manteau d'Arlequin*²¹³ dirigé par Lucien Huard se veut un véritable recueil de mises en scène. Il s'agit en fait, sur le modèle des mises en scène publiées dans la presse, de produire de petits feuillets détachables à collectionner pour finalement constituer un recueil. Lucien Huard abandonne la technique d'impression d'autographie employée par Alexandre de May ; son travail en est rendu plus lisible. On touche ici à l'expression qui se rapproche le plus, dans la forme du moins, du travail de Louis Paliani. Si les costumes n'inspirent pas de commentaires, les

²⁰⁹ *Les Beautés de l'opéra* ou chef d'œuvre lyrique illustré par les premiers artistes de Paris et Londres sous la direction de Giralton avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin, et Charles Philarette, Paris, Soulié, éditeur rue de Seine, 1845.

²¹⁰ *Les Beautés de l'Opéra*, op.cit., p.25.

²¹¹ *Petite galerie dramatique ou Recueil de différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale*, Paris, chez Martinet, libraire, rue du Coq, n° 15, 1843.

²¹² Le panel des théâtres en question est très large et comprend : l'Académie royale de Musique, le Théâtre Français, le Théâtre-Italien, le Théâtre de L'Opéra-Comique, le théâtre de la Renaissance, le théâtre de l'Odéon, le théâtre du Vaudeville, le théâtre du Gymnase, le théâtre des Variétés, le théâtre du Palais-Royal, celui de la Porte Saint-Martin ainsi que le Théâtre de l'Ambigu, le Théâtre de la Gaité et le Théâtre des Folies-Dramatiques.

²¹³ Voir en annexe 23 la totalité de la profession de foi et le détail du titre publié en 1864.

références aux textes ainsi que le découpage par scène, schéma du décor à l'appui, rappellent par bien des aspects la collection du régisseur. Le plan géométral schématisant l'emplacement des décors est ici remplacé par un dessin plus ou moins précis et conforme à une vision « en volume » du plateau. A mi-chemin entre la gravure artistique et le schéma descriptif purement utilitaire, *Le Manteau d'Arlequin* fait ressortir par contraste l'originalité de Paliani dont le travail est connu à l'époque où paraît le journal. L'utilisation du plan géométral sur lequel nous reviendrons doit bien constituer l'une de ses signatures.

La publication de mises en scène fait donc l'objet de formes et de supports variés, impliquant l'ensemble d'un comité de rédaction, ou un journaliste désigné. Principalement diffusée par le biais de la presse, elle s'autonomise progressivement et se spécialise avec un degré de détail et un contenu qui certes, est souvent concomitant, mais dont le caractère sélectif modère un paysage assez varié. À côté de ce travail, et parallèlement à celui-ci, les régisseurs constituent une des premières sources pour fournir les informations liées au travail du plateau. Leur statut leur confère une expertise. Et leur présence pendant les répétitions apporte une garantie de l'exactitude des informations délivrées. Ils sont en quelque sorte les messagers du plateau. À ce titre ils sont les mieux placés pour se livrer avec succès à ce type de publications. Parmi ses professionnels du plateau, le régisseur Louis Paliani est, en sa triple qualité de chanteur, de régisseur et de publicateur de livrets de mise en scène, une figure incontournable du théâtre de l'Opéra-Comique et plus largement du monde théâtral au XIX^e siècle.

PARTIE 2 : LOUIS PALIANTI ET LES LIVRETS DE LA COLLECTION DE MISE EN SCENE

« Vous, profanes, vous ne comprendriez jamais ce qu'est Paliani ; un volume ne suffirait pas à vous le dépeindre. Paliani, c'est Paliani, voilà¹ ». C'est, non sans humour, que *Le Journal amusant* abdique devant la difficulté à cerner un personnage aussi complexe. Chanteur, régisseur, auteur et publicateur, légende inconnue dont la discrétion appelle de nombreux fantasmes. Il prête son nom et son image à des scènes plus ou moins fictionnelles. La presse théâtrale de l'époque en a le secret : Louis Paliani est à la fois, le parangon du régisseur et un auteur reconnu dont le parcours artistique est une énigme par bien des aspects.

2.1 Louis Paliani

2.1.1 Éléments biographiques

2.1.1.1 Une tentative complexe de reconstitution biographique

Bien que l'intérêt porté aux livrets de mise en scène ait été relativement précoce dans le développement des études théâtrales, la figure de Paliani a mis longtemps à émerger. Cela peut sans doute s'expliquer par le fait que les informations, à son égard, notamment biographiques, sont minimales². Le caractère elliptique des données biographiques le concernant, renseigne en partie cette découverte tardive. Celle-ci n'est en tout cas pas liée à un oubli de la mémoire collective ou à la disparition d'éventuelle documentation relative au sujet. L'énigme Paliani, et les incertitudes que soulève son parcours de vie, sont déjà présentes de son vivant comme en témoigne le journal *Le Pays* dans l'article posthume qui lui est consacré³ :

¹ *Le Journal amusant*, n°642, 18 avril 1868, p.6, « Ma lorgnette : Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique », Henri Chabrillat.

² Il est ainsi frappant de constater que le nom de Paliani est absent d'œuvres monumentales comme *L'Enciclopedia dello spettacolo* en douze volumes, fondée par Silvio D'Amico et publiée à Rome de 1954 à 1968.

³ *Le Pays journal des volontés de la France*. Journal quotidien politique, littéraire, et commercial, 7 novembre 1875, p.2, « Chronique : Paliani », Georges Maillard.

Quelle est l'origine de Paliani ? D'où venait-il quand il est entré à l'Opéra Comique, il y a quarante ans ? Quel âge a-t-il ?

Autant de questions sans réponses. Nous n'avons pas pu obtenir des renseignements. Ce qu'on sait, c'est qu'il devait être fort âgé ; les plus vieux habitués du théâtre Feydeau l'y ont toujours vu, et ceux dont les souvenirs pourraient remonter plus haut, sont morts.

Ce qu'on sait aussi, c'est qu'il n'était pas italien, comme semblerait l'indiquer la désinence de son nom. Il était d'origine espagnole, et de naissance noble : ses cartes de visite portent un blason.

On s'accorde à fixer à 1835 la date de sa première apparition à l'Opéra Comique, qu'il n'a jamais quitté depuis. Il est plus que probable qu'il avait, avant cela, joué et chanté ailleurs ; mais où ? dans quelles villes ? sur quelles scènes ? voilà ce qu'ignorent les gens que nous avons questionnés.

La chose est peu importante du reste : Paliani faisait partie de l'Opéra Comique, à vie, à demeure, comme les murailles et les décors. On l'y a vu de toute éternité, et sa présence avait fini par y devenir en quelque sorte *nécessaire*, dans le sens philosophique du mot, c'est à dire inévitable ! L'Opéra Comique, sans Paliani, Paliani, ailleurs qu'à l'Opéra Comique ! non-sens, impossibilité pure. Il y a dans tous les théâtres de ces phénomènes qui tiennent de l'incrustation. Certains artistes s'y installent, s'y implantent et n'en sortent plus qu'à la mort ; c'est d'ailleurs un fait très honorable et tout à la louange de ces artistes. La continuité de leur présence prouve qu'ils rendent des services et qu'ils sont utiles, au point qu'on ne peut plus se passer d'eux.

L'histoire de Paliani peut s'écrire en quatre mots : il parut, il demeura.

C'était un galant homme, consciencieux, exact, soigneux des détails, vieilli, naturellement (on ne dure pas toujours !) d'un commerce doux, d'un caractère sûr, et que tout le monde estimait.

Dès le XIX^e siècle, la reconstitution de son histoire personnelle revêt des allures d'enquête inaboutie, comme si son histoire prenait vie par sa rencontre avec le théâtre et principalement le théâtre de l'Opéra Comique dont il est, nous y reviendrons, l'un des emblèmes. Les articles nécrologiques parus en 1875 donnent un aperçu de l'état des connaissances des contemporains en la matière. Mais l'on retiendra surtout sa place au sein de la *Biographie universelle des musiciens* d'Arthur Pougin :

PALIANI (Louis Pierre-Marie) né à Cadix le 9 septembre 1810, suivit ses parents en France à l'âge de 7 ans, fit de bonnes études, et embrassa de bonne heure la carrière lyrique. Après avoir tenu l'emploi des secondes basse-taille à Nantes, à Versailles et à Dijon, il fut engagé à l'Opéra Comique, pour y remplir les fonctions de régisseur en même temps que pour y jouer des rôles secondaires (1836). Il conserva cette situation pendant plus de trente ans, et n'avait pris sa retraite que depuis peu lorsqu'il mourut à Paris, le 5 novembre 1875, dans la maison de Sainte-Périne.

Paliani a publié un *Almanach des spectacles* pour 1852 et 1853 (Paris, Brière, 2. vol. petit in-8°, et a commencé une autre publication intitulée : *Petites archives des théâtres de Paris, souvenirs de dix ans, du 1^{er} janvier 1855 au 31 décembre 1864 et des six premiers mois de 1865*. Il n'a paru de ce recueil que la première livraison consacrée à l'Opéra (Paris, Gosselin, 1865, in-12), et d'ailleurs entachée d'erreurs fâcheuses et de fautes typographiques impardonnables. Paliani, qui avait fondé pendant son séjour à Dijon une petite feuille intitulée *L'Entracte*, a collaboré à quelques journaux de théâtres parisiens, et a publié toute une série de mises en scène des ouvrages représentés à l'Opéra et à l'Opéra Comique⁴.

Ce paragraphe concis et synthétique mentionne les principales informations relayées avec plus ou moins d'exactitude par la presse à l'occasion de sa disparition. On retiendra donc parmi ses tentatives d'esquisses biographiques les informations suivantes :

⁴ François-Joseph Fétis et Arthur Pougin, *Biographie universelle des musiciens*, supplément et complément tome second, p.148, Paris, Firmin-Didot, 1880.

Louis Pierre-Marie Paliani de son patronyme complet, est né en Espagne à Cadix en 1810⁵ avant d'arriver avec ses parents en France encore enfant (à l'âge de sept ans.) Il tient l'emploi de seconde basse en province, à Nantes, Versailles et Dijon avant de rejoindre la troupe de l'Opéra Comique à partir de 1836 en tant que chanteur deuxième basse-taille, et de participer à des productions très courues du moment comme *l'Etoile du Nord*, *Le Pardon de Ploërmel*, *Les Noces de Jeannette...*). Il occupe ainsi durant trente-cinq années des rôles secondaires. Il cumule avec cela une activité de sous-régisseur puis de régisseur au sein de l'Opéra Comique dont il devient une figure centrale. Il maintient dans le même temps son activité de publicateur, commencée jeune, dès sa présence à Dijon avec une feuille baptisée *L'Entracte*. Cette pratique d'écriture se prolonge avec le projet de publication de ce qui deviendra la *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques rédigées et publiées par M. L Paliani*, amorcée en 1837 et qui occupera toute sa carrière durant. Les dates de publications de la collection correspondant à peu près à la durée totale de son exercice à l'Opéra Comique entre 1837 (son activité à l'Opéra Comique démarre en 1835) et 1875. Il faut ajouter à ce projet ambitieux et maître dans la carrière de Paliani, la publication de *l'Almanach des spectacles* (Brière 1852-1853) ainsi que celle des *Petites archives de Paris, souvenirs de 10 ans du 1^{er} janvier 1855 au 31 décembre 1864 et des six premiers mois de 1865*. Les contours biographiques dessinés par bribes au sein de la presse de l'époque permettent de cerner l'éclectisme de son activité tant il est désigné tour à tour comme acteur, auteur, auteur dramatique, collaborateur, metteur en scène ou encore directeur de publication. Peu après avoir quitté la troupe de l'Opéra Comique, il meurt à Paris le 5 novembre 1875 à la maison de retraite Sainte-Perrine d'Auteuil⁶.

Si l'itinéraire biographique est si difficile à déterminer de manière précise, c'est en partie en raison de la naissance de Paliani à l'étranger. Nous n'avons pas trouvé trace d'archives familiales, et les registres d'état civil sont muets à ce propos. Seul demeure un faire-part de décès annonçant ses obsèques, actuellement conservé à la bibliothèque-musée de l'Opéra. La seconde difficulté, et non des moindres, concerne l'homonymie. En effet, dans la presse le prénom est rarement indiqué et de nombreuses occurrences semblent ne pas concorder avec la carrière de Louis Pierre-Marie. Des liens familiaux directs peuvent parfois être établis, mais pas toujours, et le fil généalogique est d'autant plus compliqué à démêler que certains homonymes évoluent également dans le milieu musical⁷ et théâtral de l'époque. La confrontation systématique des articles de presse permet toutefois d'établir une vue d'ensemble, bien que partielle, et parfois hypothétique, des « Paliani ».

Notons que cette confusion n'est pas uniquement due à l'éloignement temporel. Pour les contemporains de Paliani, la question de l'identification est déjà un sujet. En

⁵ Certaines sources font remonter sans doute par erreur sa naissance à 1809 (c'est par exemple le cas du *Catalogue général de la librairie française*. La notice biographique (fiche auteur) que lui consacre la BnF, date sa naissance du 9 septembre 1810 sans que l'on sache de quelle source émane cette affirmation par ailleurs absente des divers comptes-rendus biographiques.

⁶ Son décès constitue indéniablement un événement pour la communauté théâtrale parisienne tant les journaux les plus divers reviennent sur son parcours de vie et son héritage, soulignant l'empreinte laissée par celui qui constitue une figure majeure du théâtre de l'Opéra Comique en plein âge d'or.

⁷ À titre d'exemple, *L'Almanach musical. Éphémérides musicales, biographies des célébrités* nomme à propos du concours du conservatoire la liste des lauréats dont un certain M. Paliani, élève de M. Savard. Sans qu'il soit véritablement possible d'établir son identité. *Le Ménestrel* du 27 juillet 1862 prix de solfège, 3^e médaille, M. Paliani élève de M. Savard.

1869, *Le Figaro* soulève cette question : « Les publications de mariage nous apprennent que M. Paliani, artiste dramatique, épouse mademoiselle Granzmann. Nous demandons des éclaircissements⁸ ». Les recoupements avec d'autres coupures de presse⁹ permettent ici de déterminer avec certitude qu'il s'agit de Gustave Paliani, fils de notre régisseur.

Le Figaro répond d'ailleurs de lui-même à cette question quelques jours plus tard :

Un de nos collaborateurs nous a parlé du mariage de M. Paliani avec mademoiselle Granzmann en demandant s'il s'agissait du régisseur de l'Opéra Comique, si connu par la façon gracieuse dont il proclame les noms des auteurs les jours de première représentation. Informations prises, il s'agit de son fils Gustave Paliani, second chef d'orchestre du Gymnase¹⁰.

Son fils est donc lui aussi artiste et plus particulièrement violoniste et chef d'orchestre¹¹. Tout au long de sa carrière, Gustave Paliani porte l'étiquette de « fils de son père ». Cette précision familiale récurrente dans la presse, peut certes être un moyen d'éviter toute confusion de la part du lecteur, elle témoigne néanmoins de l'aura de Paliani dont le caractère emblématique rejaillit, semble-t-il, sur toute sa lignée.

D'une simple promotion¹², en passant par ses actions de musiciens¹³, et jusqu'à sa mort, il demeure le fils de l'illustre régisseur, prolongeant malgré lui le prestige et l'autorité de son père en matière d'expertise théâtrale.

Bien que l'on n'en trouve pas trace dans le faire-part de décès de son père¹⁴, Paliani aurait-il eu un second fils, chanteur celui-là ? *Le Petit Journal* du 3 août 1904 avance cette hypothèse :

M. Paliani qui chantait à l'Opéra les grands coryphées, vient de mourir après trois mois de maladie. C'était le neveu du peintre Paliani et le fils de l'artiste qui tint si longtemps à l'Opéra Comique les petits rôles de basse-bouffe en même temps que les fonctions de régisseur.

⁸ *Le Figaro*, « Courrier des théâtres ». 13 février 1869.

⁹ *Le Pays* annonce ainsi le 11 février 1869 un mariage entre M. Paliani artiste rue des Acacias, 37 et Mlle Granzmann, rue Richelieu, 92. Louis Paliani est par ailleurs déjà marié à une certaine Caroline Paliani dont on ne trouve trace que lors de son décès quelques mois avant celui de son époux. *Le Ménestrel* du 1^{er} août 1874 annonce « M. Paliani, le régisseur de l'Opéra Comique, également a eu la douleur de perdre sa femme. Les obsèques ont eu lieu à Saint-Pierre de Montmartre ». *Le Figaro* du 14 août 1874 donne, quant à lui, davantage de détails à ce sujet : « Madame Caroline Paliani, femme de l'excellent artiste attaché à l'Opéra Comique depuis plus de quarante ans, vient de mourir à l'âge de 52 ans. Les obsèques de Mme Paliani auront lieu, aujourd'hui jeudi à neuf heures très précises, en l'église Saint-Pierre-Montmartre. On se réunira à la maison mortuaire, rue d'Orsel, 37 bis ».

¹⁰ *Le Figaro*, 18 février 1869 rubrique « Courrier des théâtres ».

¹¹ « Gustave Paliani, premier violon solo du Gymnase, vient d'être nommé par M. Montigny, second chef d'orchestre, en remplacement de M. Laurent, démissionnaire », *Le Figaro*, 30 novembre 1868.

¹² *Le Figaro*, 14 juin 1870 annonce « Il y a du reste, plusieurs changements dans le personnel administratif du Gymnase. Voici comment ce personnel est maintenant composé : [...] M. Paliani, sous-chef d'orchestre. Ce dernier est le fils du respectable Paliani qui frappe les trois coups à l'Opéra Comique ».

¹³ *La Comédie*, 17 mai 1863, note à propos de la Caisse de secours de la société des artistes musiciens « M. Paliani, fils du régisseur de l'Opéra Comique nous remet 5fr. prix d'un cachet des concerts du Pré Catalan, qu'il avait gagné comme artiste de l'orchestre ».

¹⁴ Le faire-part est conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra.

Cette information est confirmée par *Le Ménestrel* :

On annonce la mort, après une longue maladie, de M. Paliani qui tenait à l'Opéra l'emploi de grand coryphée. Il était le fils de la basse-bouffe qui chanta longtemps à l'Opéra Comique avec succès¹⁵.

Par ailleurs, une gravure de l'époque présentant les grandes figures de l'Opéra de Paris fait apparaître un certain « Paliani¹⁶ ». Il s'agit selon nous d'une confusion qui établit, une fois de plus, le flou généalogique propre à la famille Paliani. Ce dernier, connu sous le nom de Georges Marie-Vincent Paliani serait en réalité le neveu de Louis Paliani et le fils de Charles Paliani, frère de Louis. *Le Grand écho du nord de la France* nous en apprend davantage à son sujet :

Voici les notes biographiques demandées sur Georges Paliani, fils de l'artiste peintre aquarelliste, mort il y a quatre ans, et neveu de l'ex-régisseur de l'Opéra Comique, né à Boulogne-sur-Mer, le 18 janvier 1837. Il fut d'abord employé à l'Abeille (compagnie d'assurances) et à la Société générale. Profitant des loisirs que lui laissaient ces deux emplois, il commença ses études musicales et vocales en 1875 et les continua ensuite sérieusement avec Armand Chevé. Il débuta en 1880 à Monte Carlo¹⁷.

Son nom apparaît aussi à l'Opéra du 15 septembre 1881 au 1^{er} février 1886, puis à Nantes, Saint-Malo, Avignon, en tant que première basse noble de grand opéra. Quant à Charles Paliani, frère de Louis et père du chanteur Georges Marie Vincent précédemment évoqué, sa notoriété semble le protéger des confusions généalogiques¹⁸.

Le Bulletin de la société des sciences historiques du 1^{er} janvier 1872 fournit un aperçu de sa carrière :

Paliani, (Charles), demeurant à Paris né en mars 1845, à Barcelone (Espagne) d'un père italien élève de Ciceri père, Charlet et Jules Dupré. (École française)
C'est en 1820, à l'âge de cinq ans, que M. Paliani vint en France où, après avoir fait ses études, cédant à sa vocation artistique, il entra dans l'atelier de Ciceri père, alors peintre décorateur de l'Opéra, afin d'y étudier ce genre de peinture. Ensuite il travailla pour son propre compte à la décoration de plusieurs théâtres de Paris et de la province. Plus tard, toujours entraîné par sa passion dominante pour la peinture de paysages, il étudia avec Charlet, puis avec M. Jules Dupré et enfin n'eut plus pour maître que la nature. Ses productions sont nombreuses, on cite surtout : « Vue prise dans la vallée de la Moselle- Vue du château de Jouy (Moselle)- Effet du matin (peinture) – Quatre vues prises à Jouy-aux-arches (Moselle) aquarelles (salon de 1870). Environs de Rouen-Fontaine à Alger- vue des Vosges. Bord de l'Isère (aquarelles) » etc. M. Paliani a obtenu une médaille en 1856.

¹⁵ *Le Ménestrel*, « nécrologie ». 7 août 1904.

¹⁶ Cette gravure que nous n'avons pu reproduire présente la troupe de l'Opéra de Paris. Elle a été présentée au public dans le cadre de l'exposition « Saint-Saëns : un esprit libre » présentée par la bibliothèque-musée de l'Opéra au Palais Garnier entre le 25 juin et le 3 octobre 2021.

¹⁷ *Le Grand écho du nord de la France*, 8 juillet 1901.

¹⁸ Le flou reste pourtant parfois de mise, par exemple dans *La France théâtrale* du 20 juin 1864 : « Exposition de Nancy : la Société lorraine des amis des arts fut fondée à Nancy le 13 juin 1833. L'exposition dont nous sortons est la quinzième qu'elle ait organisée. C'est la première à laquelle ont été conviés les artistes étrangers à sa province. [...] L'appel fait aux peintres de Paris, de la province et de l'étranger, quoique timide encore, avait suffi pour donner lieu à une exposition bien plus importante que les précédentes. Parmi les œuvres qui nous ont le plus frappés nous citerons un portrait de Mme Massé, par M. Sellier, un nancéien, ancien prix de Rome [...] de bonnes études de paysages à l'huile ou à l'aquarelle par MM. Herpignies ; Hannoteau, Appaïan, A. Herts, Lambert, Paliani, l'ancien chanteur de l'Opéra Comique ; Veyssarat et Valerio ».

Il semblerait que le frère de notre régisseur chanteur ait aussi exercé ses talents de peintre dans le domaine théâtral. Dans *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, à propos de celui qui est appelé « Paliani jeune » on peut lire :

Le décor de MM. Couturier et Paliani jeune s'éloigne bien un peu de l'indication poétique mise par l'auteur en tête de sa pièce mais tel qu'il est, et quoiqu'on ait trouvé qu'il manquait d'air et de relief par sa teinte trop pâle et jaune, il ne fait pas moins d'honneur à ces deux jeunes peintres¹⁹.

Il est possible que Charles Paliani n'ait pas dérogé à la tradition familiale en ajoutant à son activité de peintre, celle de chanteur. C'est du moins ce que suggère *Le Journal des théâtres* du 13 septembre 1845 à propos de Saint-Étienne :

Notre théâtre, si pauvre en décors, s'enrichit à chaque opéra nouveau d'une décoration complète, peinte par Paliani qui, aux applaudissements qu'il reçoit comme première basse, joint aussi ceux que mérite un peintre distingué. [...] Dans *Don Pasquale* Paliani s'est tiré à merveille du rôle principal. Le Paliani en question ne se satisfait donc pas de faire de la figuration²⁰.

Nous nous contenterons ici de formuler avec prudence cette hypothèse d'une double activité, elle semble être la plus plausible. Le *Dictionnaire des Comédiens* en 2 volumes de Lyonnet évacue toute confusion avec le frère et dessine une carrière éclectique :

Paliani, Charles qu'il ne faut pas confondre avec celui de l'Opéra Comique. Dijon 1843, Besançon, Rouen 1850, Nancy, Douai, Boulogne-sur-Mer 1857-60, Nancy 1861, Rouen, Lille, Metz 1864, Nancy 1865-72, Paris. En 1876, 61 ans 500 fr. de pension. Rapport 1896²¹.

À cette époque, Louis Paliani est déjà bien établi à l'Opéra Comique depuis une dizaine d'années et il semble par conséquent peu probable que de telles références renvoient à d'éventuelles intrusions en province de ce dernier à l'occasion de tournées.

Malgré quelques ambiguïtés et confusions, on peut donc saisir la place de la famille Paliani dans le paysage musical et théâtral de l'époque. Louis Paliani demeure le personnage central de cette famille d'artistes.

¹⁹ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, jeudi 9 octobre 1831, n° 649, 6^e année. Ce même journal fait référence, le 1^{er} décembre 1834, à un certain Paliani peintre au théâtre du Havre et évoque le 19 juillet 35 une représentation de *La Nonne sanglante* de Gounod à Marseille avec un décor de Paliani.

²⁰ C'est ce que montre la réception critique. *Le Journal des théâtres*, 4 octobre 1845 note « Notre théâtre marche toujours bien, à la satisfaction du public et de la direction. *La Favorite* vient d'être exécutée avec beaucoup de talent par la majeure partie de nos artistes. En première ligne, nous devons citer M. Dubar, notre premier ténor, et Mme Allan-Chevalier, comme ayant légitimement obtenu les honneurs de la soirée. Paliani, première basse, n'a laissé qu'à la grande scène de l'anathème du troisième acte. Paliani est un chanteur distingué et un bon comédien, auquel on tient compte de ses efforts. C'est dire qu'il a eu sa bonne part de ce beau succès ».

²¹ Le *Dictionnaire des Comédiens* en 2 volumes de Lyonnet, volume 2, Bibliothèque de la Revue Universelle Illustrée, Genève, 1911. Ces informations sont conformes aux diverses mentions de ce Paliani au sein du *Journal des théâtres*. Il est mentionné dans *Le Journal des théâtres* à de nombreuses reprises : le 13 août 1843 il apparaît dans le tableau de troupes à Besançon en tant que deuxième basse, le 30 novembre 1844 à Besançon dans *Don César* de Bazan, le 16 juillet 1845 à Saint Étienne dans le rôle de Gil Perez du *Domino noir* (première basse comique), le 13 janvier 1847 à Metz dans *La Part du diable*, le 16 juin 1847 à Metz.

2.1.1.2 La carrière de Louis Paliani

Il n'est pour autant pas aisé de retracer l'itinéraire professionnel de Louis Paliani avant son arrivée dans la troupe de l'Opéra Comique. Tout juste est-on certain qu'il occupe, auparavant, plusieurs postes en province, sans que cette période puisse être documentée. On ne connaît ni la nature, ni la durée de ses séjours en province, où il semble avoir exercé le métier de chanteur et non celui de régisseur, fonction à laquelle il est initié à son arrivée à l'Opéra Comique.

Son passage à Dijon est le seul à être attesté par des documents²², en l'occurrence l'existence d'une feuille baptisée *L'Entracte* à laquelle font référence plusieurs commentateurs lorsqu'ils retracent son parcours mais dont nous n'avons pas trouvé trace dans les archives consultées.

Bien que nous ne connaissions pas le contenu de cette publication, sa parution témoigne de l'intérêt porté par Paliani, et ce, dès son début de carrière, à l'écriture qui accompagne tout son parcours théâtral, et n'est pas une pratique limitée à sa période d'activité à l'Opéra Comique. Bien que nécessairement nourri par sa pratique artistique, le travail d'écriture accompagne en parallèle son évolution dans le monde théâtral. Outre son passage à Dijon, l'étape de sa vie artistique en dehors de l'Opéra Comique la plus documentée est celle de son passage dans la troupe de Versailles. L'abondance des informations à ce sujet n'est guère étonnante car cette période précède immédiatement celle de son engagement dans la troupe, date à laquelle sa figure devient publique et scrutée. Le récit est principalement orienté vers la « rencontre » entre l'homme et sa future troupe.

La presse atteste d'échanges fréquents entre la troupe de Versailles et de ses environs, et les artistes de la capitale, ces échanges ayant lieu dans les deux sens. *La Gazette des théâtres journal des comédiens* en fait foi. Le 31 mars 1833 elle écrit : « Plusieurs artistes de l'Opéra Comique donneront, le dimanche de Pâques, sur le théâtre de Saint-Germain-en-Laye une représentation du *Pré-aux-Clercs* ». Plus d'un an plus tard, cette mobilité est toujours de mise, dans l'autre sens cette fois-ci :

²² La presse témoigne cependant de son passage dans une troupe à Nantes. Il apparaît dans un tableau du personnel pour l'année 1830-1831 du théâtre de Nantes publié par *La Gazette des théâtres* on peut y lire : « Opéra Comique, grand opéra Paliani troisième basse-taille, utilités et rôles de convenance » ce qui correspond en tout point à la charge qui lui sera dévolue quelques années plus tard à l'Opéra Comique. Certaines sources citent également une escale à Marseille sans que nous en ayons trouvé trace.

La troupe du théâtre de Versailles, dont M. Carmouche est depuis cette année le très adroit directeur, doit faire samedi prochain une apparition dans la capitale. Il s'agit d'une représentation au bénéfice d'un artiste et qui sera composée de deux vaudevilles, *L'Appartement garni* et *Les Duels ou La famille d'Harcourt*, le dernier succès du Gymnase, et *Le Barbier de Séville*, opéra ; tels sont les éléments de ce spectacle, qui ne peut manquer de produire une récolte brillante. On peut prendre des billets et retenir des loges au bureau de l'Odéon²³.

C'est précisément grâce à ce type d'échange²⁴ que Paliani entre en contact avec la troupe de l'Opéra Comique qu'il a l'opportunité d'intégrer. Le contact décisif aurait été établi, selon la plupart des sources, au cours d'une soirée de l'été 1834. Un 12 juillet précisément, si l'on en croit *La Romance-Journal de musique* :

Le Théâtre de Versailles a fait samedi dernier, 12 du courant, une incursion dans la capitale. Plusieurs jours à l'avance on avait annoncé une représentation au bénéfice d'un artiste [...]. C'était la première fois qu'une pareille chose avait lieu²⁵, et ma curiosité en était préoccupée. Au jour et à l'heure dits, les gondoles de Versailles sont arrivées à grand train, et ont surpris les regards des habitants de ce quartier, si abandonné des théâtres et toujours avide des solennités dramatiques. Le soir donc, à la minute fixée, les soixante artistes voyageurs étaient à leur poste, depuis le contrôleur jusqu'au garçon des accessoires, depuis le distributeur de cahiers de musique jusqu'à l'humble souffleur, et, à la grande surprise du public, les trois ouvrages annoncés ont été joués avec aplomb, zèle, mémoire, ensemble, et de la façon la plus satisfaisante. Par malheur pour le bénéficiaire les spectateurs étaient moins nombreux qu'on aurait pu s'y attendre ; car une température de plomb avait pesé, avec ses 27 degrés de chaleur, sur la capitale, qui, ce soir-là, ne songeait qu'à s'étendre sur les chaises des promenades et à demander de l'eau glacée. Cette première soirée n'a donc pas eu le but que s'étaient proposés le directeur de Versailles et le bénéficiaire ; mais elle a été assez bien accueillie pour faire espérer qu'elle ne sera pas la dernière qu'il donnera à la grande joie des habitants et des commerçants de ce beau quartier de l'Odéon. Les artistes qui ont pu se faire remarquer sont MM. Blés, Saint-Léon, Dubois, Stéphane, Roux, Paliani, Madame Lémery, et Mademoiselle Callaut, qui a très brillamment chanté le rôle difficile de Rosine²⁶.

Il y a un point de rencontre entre Paliani et les théâtres de la capitale, plus particulièrement avec la troupe de l'Opéra Comique et certainement en 1834, car en 1835 il en fait partie. Les commentateurs ne tombent pas pour autant d'accord sur le moment décisif de son entrée. *L'Univers illustré* évoque une autre représentation :

Paliani était entré à l'Opéra Comique en 1835 : M. Crosnier l'avait engagé comme régisseur et comme acteur en seconde ligne. C'est à la suite d'une représentation ou quelques artistes de Feydeau avaient joué, au bénéfice de leur camarade Thénar, sur la scène du théâtre de Versailles, que

²³ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, 10 juillet 1834.

²⁴ Paliani se fait remarquer par la presse sans toutefois être une tête d'affiche. *La Gazette des théâtres* mentionne par exemple son nom à l'occasion de certaines critiques. Le 14 décembre 1834, elle écrit : « Versailles : dans la même soirée, nous venons de voir *Le Pré aux clercs*, *Estelle* et *Le Châlet*, le vaudeville et le nouvel opéra de M. Adam avaient attiré une nombreuse assemblée. *Estelle* a été jouée par Mlle Labaume, MM. Drouville et Saint-Léon qui a fait plaisir dans le rôle du père, M. Adam s'étant rendu à Versailles pour surveiller les répétitions du *Chalet* qui gagnera aux représentations suivantes. Cependant il faut rendre justice aux efforts de Mme Jenny-Lenery et de M. Paliani dans les rôles de Betty et de Max ».

²⁵ Nous savons que cet événement n'est pas unique, il n'est pas non plus le premier du genre. Outre la possible envie de la part du rédacteur de rendre la lecture attrayante notons que cette représentation demeure un événement sinon par sa singularité du moins par l'écho qu'elle suscite dans la presse.

²⁶ *La Romance-Journal de musique*, 19 juillet 1834.

l'attention de M. Crosnier avait été appelée sur Paliani, qui avait rempli ce soir-là, le rôle de Bartholo dans le Barbier de Séville²⁷.

Le Ménestrel apporte, quant à lui, une version plus détaillée des tractations ayant abouti à son engagement dans la troupe de l'Opéra Comique :

En 1834, quelques artistes de l'Opéra Comique donnèrent sur le théâtre de Versailles au bénéfice de leur camarade Thénard, une représentation composée de *La Marquise* et du *Barbier de Séville*, opéras. Dans ce dernier ouvrage, Paliani remplissait le rôle de Bartholo. Le lendemain M. Crosnier était instruit par M. Génot, chef du chant, des services que Paliani pouvait rendre à l'Opéra Comique, et, un an après, à la fin de son engagement il entra au théâtre de la Bourse comme régisseur et comme acteur en seconde ligne, c'est-à-dire sans emploi bien distinct²⁸.

Nous reviendrons en détail sur sa carrière en détaillant les diverses fonctions exercées dans et en dehors de son office à l'Opéra Comique mais l'on peut d'ores et déjà évoquer la manière dont, tout au long de sa vie professionnelle, se construit l'image de Paliani. Son envergure dépasse en effet sa simple activité artistique. La reconnaissance de la part de ses pairs est palpable au travers de différents indices, parmi lesquels sa présence lors d'événements mondains où il est l'un des représentants de l'Opéra Comique. Son nom est cité lors du banquet de Molière en 1862²⁹ mais aussi en 1868³⁰, preuve de sa longévité en tant que « figure » du milieu. Ce terme n'est pas ici hors de propos car son assise professionnelle est illustrée par des supports visuels. Outre les photos costumées sur lesquelles nous reviendrons, on constate qu'il est suffisamment connu pour faire l'objet de représentations. *Le Figaro* évoque à ce propos une initiative privée certifiant que : « cinq abonnés du *Figaro* se sont cotisés pour fabriquer un Antinoüs qui fit pendant à la Vénus dont nous avons publié le portrait dans un de nos précédents numéros. La gentille allure de Paliani³¹ ».

La bonhomie est un des traits le plus fréquemment cité pour décrire Paliani tant physiquement que spirituellement, et le temps ne semble pas avoir de prise sur lui. À propos de la reprise du *Postillon de Longjumeau*, *Le Ménestrel*³² se livre en ces termes :

²⁷ *L'Univers illustré, journal hebdomadaire*, 3 juillet 1875, p.723, « Courrier de Paris », Gerôme. Soulignons ici le décalage temporel entre la rencontre commentée et l'écriture de l'article à l'occasion de la disparition du régisseur. (L'article paraît le 3 juillet 1875).

²⁸ *Le Ménestrel*, « nécrologie », 6 novembre 1875, J.L. Heugel. Ce même *Ménestrel* donne 1835 comme date d'entrée de Paliani dans la troupe de l'Opéra Comique. « Paliani, qui tout ensemble artiste et régisseur appartenait, depuis 1835 à l'Opéra Comique. », *Le Ménestrel*, 14 août 1892.

²⁹ « Le banquet en l'honneur de Molière, dans lequel se réunissent chaque année des artistes dramatiques, a eu lieu le 15 janvier dans les salons du restaurant des Frères Provençaux, sous la présidence de M. Le Baron Taylor [...] Voici, par ordre des théâtres la liste des acteurs qui ont assisté à ces agapes de la fraternité dramatique : Opéra Comique – MM. Barrielle, Ponchard fils, Paliani ». (*Le Tintamarre. Critique de la réclame, satire des puffistes*, 26 janvier 1862).

³⁰ *Le Figaro* du 17 janvier 1868 évoque la présence de Louis Paliani lors du banquet de Molière.

³¹ *Le Figaro*, 30 mars 1856. Nous n'avons pas trouvé trace de cette gravure.

³² *Le Ménestrel*, 13 octobre 1861, p. 365, « Théâtre Impérial de l'Opéra Comique », Jules Lovy.

« Paliani nous a fait retrouver l'ancien Bourdon ; Paliani est inamovible, les années n'ont pas de prise sur ce pensionnaire, qui tient du mobilier de la salle Favart ; ni son talent, ni sa prestance, ni son embonpoint n'ont diminué ». Il en devient presque un personnage, le type de l'Auvergnat³³(en raison de son accent prononcé probablement dû à son enfance espagnole) mais aussi celui du « savant » en matière d'Opéra Comique³⁴. Bien qu'il soit très compliqué à l'aide de la documentation dont nous disposons, de définir la nature précise des liens entretenus par Paliani avec ses contemporains³⁵, on peut affirmer que sa personnalité marque le paysage théâtral et ce, jusqu'à son départ en retraite en 1875.

C'est d'ailleurs l'occasion de mesurer sa place au sein du monde artistique. Ce passage de relais constitue sans aucun doute un évènement dont la plupart des titres de presse, y compris la presse non spécialisée se font l'écho. Cela montre bien que sa notoriété déborde le microcosme théâtral de l'époque. *La France politique*³⁶, *Le Pays*³⁷, *Le Petit journal*³⁸, *Le Figaro*³⁹, *L'Europe artiste*⁴⁰, etc., il n'est pas question de passer

³³ *Le Figaro*, 31 décembre 1854 « l'employé chercha le nom de son Auvergnat... et donna celui de Paliani, ce fut le seul trait d'esprit qu'il y eut dans sa journée ».

³⁴ Dans *Les coulisses parisiennes* de Victor König, un dialogue fictif entre un apprenti chanteur et son interlocuteur convoque Paliani comme modèle d'enseignement : « Voilà trois semaines que je prends des leçons avec Paliani, de l'Opéra Comique ». Victor König, *Les Coulisses parisiennes*, Paris, E. Dentu, 1864.

³⁵ L'on dispose seulement de quelques lettres adressées à l'administration, ainsi que de la lettre de soutien de Scribe. Tout au plus, stipule-t-on avec prudence, un hypothétique lien entre sa descendance et d'illustres personnages dont Jules Massenet : « Deux des mélodies, destinées l'une et l'autre à la voix de contralto, sont sur des poèmes de Victor Hugo [...] la première Écoute-moi Madeleine (des odes et ballades) porte une dédicace, signée pour une fois Jules Massenet et non L. Massenet ou Massenet tout court, à Mademoiselle Adeline Paliani. Cette dédicace laisse supposer que Massenet était entré en relations avec la famille de la basse Louis Paliani », Alban Ramaut et Jean-Christophe Branger (dir.), *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Etienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, p. 221.

³⁶ *La France politique scientifique et littéraire*, 20 août 1875 « nouvelles des théâtres », anonyme, p.3. : « M. Paliani de l'Opéra Comique, vient d'être remplacé dans ses fonctions de régisseur. Les artistes du théâtre ont résolu spontanément de faire une démarche auprès du ministre pour lui recommander M. Paliani, qui, par les services qu'il a rendus pendant tant d'années à notre seconde scène lyrique, à tous les droits à une pension de retraite ».

³⁷ *Le Pays*, 21 août 1875 : « Annonçons maintenant le départ de M. Paliani, régisseur qui vient d'être remplacé dans ses fonctions par M. Legrand, ancien-régisseur du Théâtre-Lyrique, sous la direction de Carvalho. Les artistes de l'Opéra Comique ont résolu spontanément de faire une démarche auprès du ministre pour lui recommander M. Paliani qui, par le service qu'il a rendu pendant tant d'années à notre seconde scène lyrique, a tous les droits imaginables à une pension de retraite ».

³⁸ *Le Petit Journal*, 20 août 1875, « Revue des théâtres ». « M. Paliani, deuxième régisseur de l'Opéra Comique, prend sa retraite après de longues années de service. Il est remplacé par M. Legrand, ancien artiste et régisseur du Théâtre-Lyrique ».

³⁹ Jules Claretie. *Le Figaro*, 4 février 1864 : « Paliani qui, depuis vingt ans, portait l'habit noir du régisseur à l'Opéra Comique, cesse aujourd'hui ses fonctions. Il conserve ses appointements jusqu'au 1^{er} mai. Son zèle est connu ; il renaît à son poste comme à son devoir. On lui trouvera bien quelque place dans la maison. C'est Lemaire qui le remplace, Lemaire, le plus amusant des brigadiers ».

⁴⁰ « Je terminerai cette chronique en annonçant la retraite de M. Paliani, depuis longtemps régisseur général. C'est M. Lemaire qui succède à M. Paliani dans ces fonctions délicates, M. Lemaire doit être

sous silence cette nouvelle étape dans la vie de Paliani. Le même engouement saisit la presse lors de sa disparition l'année même de sa retraite⁴¹. Il n'est pas une rubrique nécrologique qui ne rende hommage au grand homme de théâtre, évoquant les divers pans de son parcours. Sa carrière d'interprète est pudiquement peu évoquée, contrairement à son action en tant que régisseur à laquelle les commentateurs associent les publications relatives à la mise en scène et dont l'importance, voire l'utilité fait, selon eux, l'unanimité⁴².

Le faire-part de décès conservé dans le dossier d'artistes de la bibliothèque-musée de l'Opéra étonne par sa sobriété, et aucune allusion n'est faite à la carrière de Louis Paliani⁴³.

Vous êtes priés d'assister aux Convoi, Service et Enterrement de Monsieur Louis, Pierre, Marie Paliani ex-Régisseur du Théâtre de l'Opéra Comique, décédé dans sa 67^e année, à la maison de retraite de Ste Perine 63, rue de la Municipalité à Auteuil ; qui se feront le 7 novembre 1875, à une heure précise en la Chapelle de la maison.

On se réunira à la maison mortuaire : l'inhumation aura lieu au cimetière du Père Lachaise.

De Profundis !

De la part de Monsieur et Madame Gustave Paliani et leur fils, Mme Pirot née Paliani et ses filles, ses enfants et ses petits-enfants, Mr et Mme Charles Paliani et leur fils, Mme Veuve Dumesnil née Paliani, Mr Propser Fleuriet, ses frères, ses sœurs, beau-frère, belle-sœur et neveu, et de ses cousins, cousines et amis.

Le Figaro du 6 novembre 1875 délivre à la rubrique « Courrier des théâtres » le détail des circonstances de sa mort :

Une autre mort que nous apprenons à l'instant, c'est celle de Paliani, l'un des régisseurs de l'Opéra Comique. Il est mort cette nuit à Sainte-Perine, où il était entré il y a quinze jours. On croit qu'il a succombé aux suites de la rupture d'un anévrisme, car rien ne faisait prévoir, malgré son âge, un décès si subit. Mercredi, il était venu assister à la représentation de l'Opéra Comique. Vers onze heures, il passa dans le foyer des artistes et dit, en parlant de la maison où il prenait sa retraite :

- Croyez-vous qu'ils sont bêtes, là-bas ?... Ils me traitent pour une maladie de cœur, et ce sont seulement les jambes qui ne vont pas !

Après le spectacle, il rentra chez son fils, à Montmartre, rue d'Orsel, 37, où il passa la nuit et la journée du lendemain. Ce n'est que le soir, vers quatre heures, qu'il retourna à Sainte-Perine.

content ». *L'Orchestre, revue quotidienne des théâtres*, 1^{er} février 1864, p. 2, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique », V. Théry.

⁴¹ *L'Année théâtrale* parue à Paris le 1^{er} janvier 1876 rappelle (p. 390) combien sa mort est presque symboliquement contemporaine de sa disparition de la scène théâtrale « Nous apprenons une triste nouvelle. Paliani, l'ancien régisseur de l'Opéra Comique, est mort subitement dans la nuit de jeudi à vendredi, à l'âge de soixante-huit ans. L'excellent artiste, qui n'a cessé d'appartenir au théâtre que depuis quelques semaines, comptait plus de quarante années de service ».

⁴² Citons parmi d'autres *Le Ménestrel*, 6 novembre 1875 « Nécrologie » p. 391, J.L. Heugel « On nous annonce la mort de M. Louis Paliani, l'ex-régisseur parlant au public de la salle Favart. Jusqu'à la fin de la dernière campagne théâtrale, Paliani avait tenu cet emploi à l'Opéra Comique, dont il était pensionnaire depuis 1835. C'est lui qui a transcrit avec des soins minutieux et beaucoup d'intelligence la mise en scène de tous les ouvrages qui y ont été montés ces dernières années. » *La Revue et Gazette musicale de Paris* du 7 novembre 1875 titre, quant à elle, sobrement « Mort de Paliani 16 novembre 1875, il a rendu aussi un grand service aux théâtres de la province et de l'étranger, par la publication des mises en scène, scrupuleusement exactes. »

⁴³ À la différence du faire-part de décès de son neveu Georges conservé dans le même dossier et qui porte la mention Georges Paliani « de l'Opéra ».

Hier matin, une dame, à qui il avait promis un billet de spectacle, alla le voir de bonne heure. C'est elle qui en entrant dans la chambre de Paliani le trouva mort dans son lit.

Cette version des faits peut paraître quelque peu romancée, mettant en scène la mort d'un illustre personnage, toutefois les principales informations concordent avec les autres récits⁴⁴. Preuve s'il en fallait de sa notoriété, il est rendu compte avec détails de ses obsèques dans *Le Figaro* :

L'enterrement de Paliani :

Un assez grand nombre de personnes s'étaient rendues hier, à une heure, à Auteuil, pour assister aux obsèques de Paliani ; cependant nous nous attendions à rencontrer à Sainte-Perine une réunion plus considérable des artistes, des gens de théâtre auxquels cet excellent homme a rendu des services.

Parmi les compositeurs de musique nous n'en avons vu que deux : MM. François Bazin et Jules Massenet ; d'auteurs dramatiques, point. La troupe de l'Opéra Comique, elle-même était loin d'être au complet. Les présents, sauf erreur, étaient MM. Ponchard, Nathan, Duchesne, Melchissédéc, Nicot, Potel, Duvernoy, Bernard, Dufriche, Legrand, Lefebvre, Ferrand, Bazille, Mmes Franck et Révilly.

Quelques-uns des anciens pensionnaires du théâtre auquel Paliani appartenait depuis 40 ans, sont venus rendre les derniers devoirs à leur vieux camarade : nous avons reconnu MM. Ernest Mocker, Carvalho, Berthelier, Merlé, Mme Casimir. Parmi les personnes ayant appartenu à d'autres théâtres, on remarquait : MM. Desrieux, Frédéric Achard, Leroy, Colleuille, Eugène Moreau, et Perrot, l'ancien danseur de l'opéra, retiré de la scène depuis plus de trente ans.

Le deuil était conduit par M. Gustave Paliani, fils du défunt. La cérémonie funèbre célébrée dans la petite chapelle de l'établissement de Sainte-Perine, a été très courte et sans aucun appareil ; la voix de quelques chantres s'y est seule fait entendre. Le corps de Paliani a été ensuite conduit au Père-Lachaise, où il est arrivé, accompagné seulement de quelques personnes⁴⁵.

L'hommage qui lui est rendu témoigne de la manière dont il a marqué la sphère artistique de son époque. Son empreinte est inscrite dans plusieurs domaines qui sont le chant, la régie, la mise en scène et le travail de publication.

⁴⁴ « Voilà les seuls renseignements que nous avons pu trouver sur le vieux serviteur que l'Opéra Comique vient de perdre ; mercredi il était encore au théâtre, un peu souffrant, mais gai et ne se plaignait pas.

Le soir, il alla passer la nuit chez son fils à Montmartre, et le lendemain il revenait à Sainte-Perine où il était entré depuis peu de temps. Hier, vendredi, on le trouva mort dans son lit ». *Le Pays*, 7 novembre 1875, Georges Maillard.

⁴⁵ *Le Figaro*, 8 novembre 1875, « Courrier des théâtres : l'enterrement de Paliani », p.3, Jules Prével.

2.1.2 Paliani chanteur

2.1.2.1 Premières armes : l'apprentissage d'un métier

C'est la presse qui demeure une fois encore une source de choix pour documenter la carrière de Paliani en tant que chanteur⁴⁶. Elle laisse entrevoir, certes partiellement mais d'une manière relativement éloquente, les spécificités de son parcours d'interprète. On y découvre, en pointillé, les divers rôles abordés avec leurs caractéristiques vocales et interprétatives. La réception critique permet aussi de saisir la place occupée par Paliani chanteur au sein du paysage artistique de l'époque. La plupart des journalistes qui s'improvisent biographes insistent sur la modestie des rôles qu'il a chantés. On peut donc s'étonner de trouver trace de son nom dans les comptes rendus. C'est d'abord son lieu d'exercice qui, de fait, l'expose. À Paris, au sein de l'un des plus prestigieux théâtres dont la programmation est suivie de près par la presse, il peut difficilement passer inaperçu. On note par ailleurs qu'il est principalement coté dans la presse pendant sa carrière à l'Opéra Comique, ses prestations en province provoquent en toute logique pour l'époque, un intérêt moindre aux yeux des journaux spécialisés. Il ne faut cependant pas perdre de vue que si le chant est son premier métier, il n'est pas pour autant celui par lequel sa notoriété arrive. Au nom de Paliani se voit apposé l'épithète « régisseur⁴⁷ » dans la très large majorité des cas, et c'est probablement cette figure du régisseur dont on commente abondamment les performances d'interprète. Il est en effet régulièrement cité, ce que n'implique pas systématiquement la discrétion de ses rôles. Sa présence en scène ne passe pas inaperçue et fait l'objet de nombreux commentaires à connotation régulièrement anecdotique. Sa charge de « régisseur parlant en public », en fait malgré lui une figure familière des spectateurs.

De son parcours antérieur, on ne trouve de commentaires qu'à propos de son passage à Versailles, souvent relaté car constituant le point de rencontre avec l'Opéra Comique. En 1831 on cite son nom dans le rôle de Dahan, rôle de basse dans *Moïse au*

⁴⁶ Les registres des Archives nationales (cotes F21 1091 à 1097) permettent quant à eux de documenter l'appartenance à la troupe et la part prise dans le travail du théâtre, ainsi que les rôles abordés mais ils n'enseignent rien à propos de la réception critique et de l'image véhiculée par Paliani en tant qu'artiste.

⁴⁷ On pourrait même ajouter « régisseur de l'Opéra Comique ».

*Mont Sinai*⁴⁸. Cet article indique sa tessiture : celle de basse, sans autre précision. Cette information sera confirmée quelques années plus tard :

Versailles le 17 mai : M. Carmouche a trouvé un excellent moyen de mettre un terme à cette opposition rancuneuse qui, depuis quinze ans, ne laissait pas passer une seule représentation sans se manifester d'une manière plus ou moins brillante, mais presque toujours sans motif. En échange de chanteurs sédentaires qui lui eussent occasionné de fortes dépenses sans compensation dans les recettes, il a témoigné de l'intention de donner chaque mois deux ou trois spectacles extraordinaires où paraîtraient successivement les artistes les plus distingués des divers théâtres de la capitale. C'est ainsi que nous avons eu jeudi dernier M. Achard du Palais-Royal, dans *Le Commis et la grisette* et *Fich-Ton-Kahn* hier, MM. Trinchinid et Thénard Mlle Fargueil et Annette Lebrun, de l'Opéra Comique dans *La Marquise* et *Le Barbier de Séville*. M. Émile Taigny et Mme Thénard, du vaudeville, dans *Un Premier amour*. Le résultat pécunier de ces deux représentations est bien de nature à justifier l'administration d'avoir renoncé à entretenir une troupe d'Opéra Comique à Versailles, car celle de jeudi, bien que composée de pièces déjà connues du public, a produit plus que la seconde. Maintenant un mot sur chacune : [...] en général, l'exécution du *Barbier de Séville* a été très satisfaisante. M. Stéphane, notre première basse-taille de l'année dernière, que M. Carmouche a eu le bon esprit de conserver pour tenir l'emploi des pères dans le vaudeville, a très bien chanté dans l'air de « La Calomnie. » Il n'est pas jusqu'à M. Paliani envers qui on n'accusera pas le public d'indulgence, qui n'ait mérité des encouragements dans le rôle de Bartholo⁴⁹.

Outre qu'elle confirme la tessiture de Louis Paliani⁵⁰, cette dépêche témoigne de son activité. Il n'arrive pas à l'Opéra Comique en novice, mais fort de son parcours de chanteur de troupe de province, il possède déjà une solide culture musicale. L'allusion faite à la réception par le public montre aussi combien la « naissance » de Paliani en tant que figure reconnue et saluée se construit en même temps que sa carrière à l'Opéra Comique. Contrairement à d'autres confrères ou consœurs il n'est pas débauché pour son prestige déjà établi ou pour apporter le brillant d'une notoriété artistique. Enfin dernier point, l'attribution à Paliani de rôles mineurs semble elle aussi une nouveauté parisienne. Ce pourrait donc être une manière de s'accommoder de cette double fonction, chanteur et régisseur, cette dernière exigeant un engagement important en termes d'horaires, plus qu'un pis-aller pour pallier les limites artistiques de l'interprète qui paraît d'ailleurs devoir se satisfaire pleinement de cet état de fait. Il est bien sûr compliqué de juger

⁴⁸ « À propos de cet ouvrage qui a fait une sorte de révolution à Versailles on ne saurait passer sous silence la magnifique affiche qui annonce ce grand événement au monde littéraire [...] *Moïse au mont Sinai ou la première idolâtrie*, drame en 5 actes en vers et à grand spectacle par M. le Vicomte Chateaubriand. Cet ouvrage qui n'a jamais été représenté sur aucun théâtre sera orné de chœurs nouveaux [...] Dahan compagnon de Nadab, M. Paliani. [...] Tous les artistes de la troupe ont voulu également contribuer au spectacle et à la pompe que réclamait l'œuvre du grand poète ; en conséquence ils figureront dans les tableaux et les chœurs seront chantés par eux. Basses MM. Paliani. *Mémoire de la société des sciences morales des lettres et des arts de Seine et Oise*, Tome 18, Versailles, Imprimerie Aubert, 1894.

⁴⁹ *La Gazette des théâtres : journal des comédiens*, 21 mai 1835, « Revue des départements et de l'étranger » p. 118, anonyme.

⁵⁰ Il n'est pas de confusion possible à ce sujet : *La Gazette des théâtres : journal des comédiens*, 28 juin. 1832 détaille le tableau du personnel de l'administration et de la troupe du théâtre de Nantes Il est noté : Artistes M. Paliani 3^e basse-taille.

aujourd'hui de l'étendue de ses moyens vocaux, mais on note tout de même que le rôle de Bartholo (et son écriture rossinienne) est relativement exigeants quant à la technique vocale⁵¹. À son entrée dans la troupe il demeure, malgré une solide expérience, un « jeune chanteur » en progression⁵². Ses prétentions vocales n'ont semble-t-il pas fait l'objet de commentaires ni de sa part ni de la part des contemporains. Et sa carrière de régisseur se développant, son amour du plateau prend le pas sur ses ambitions vocales. Cela n'est guère étonnant car son parcours artistique est marqué dès le début du sceau de la polyvalence. Lorsqu'il est en troupe à Nantes, son nom apparaît dans le tableau de la troupe d'opéra-comique en tant que basse-taille mais il est aussi mentionné dans la troupe théâtrale dévolue à la comédie et la tragédie⁵³. Il est donc tout à fait possible de penser que Paliani fait ses armes théâtrales parallèlement à ses performances de chanteur. De là viennent possiblement son goût pour l'art de la mise en scène et sa capacité à passer d'un office à l'autre en toute légitimité. La diversité des rôles abordés est l'une des illustrations de cette plasticité de l'artiste.

2.1.2.2 Les rôles

S'il n'est pas possible de constituer scientifiquement une liste exhaustive des emplois tenus par Paliani durant sa longue carrière lyrique⁵⁴, il est cependant envisageable d'en cerner les types les plus marquants, ceux qui l'ont accompagné tout au long de sa carrière ; il en est de même pour le répertoire concerné.

⁵¹ Nous faisons la même remarque à propos du rôle de Fortunatus dans *L'Ambassadrice* d'Auber, créée quelques temps après l'arrivée de Louis Paliani dans la troupe de l'Opéra Comique. Il ne s'agit pas d'un rôle principal, ni mineur. Cet emploi de moyenne envergure vient remettre en question l'idée selon laquelle Paliani est cantonné à des rôles mineurs. Le nombre limité de personnages de *L'Ambassadrice* fait par exemple de ce rôle moyen, un rôle très exposé. Le terme « d'utilité » employé pour caractériser sa place dans la troupe peut alors être compris non seulement comme hiérarchiquement faible ; mais aussi comme polyvalent : qui possède les moyens artistiques pour être utile, dans des rôles de taille variable.

⁵² C'est du moins ce qu'indique *La Gazette des théâtres : journal des comédiens* du jeudi 4 décembre 1834 : « Versailles, *Le Chalet*, qui attire toujours la foule au théâtre de la place de la Bourse, va sous peu être représenté sur notre théâtre, M. Paliani qui au commencement de cette année a dû débiter à l'Opéra Comique est chargé du rôle de Max. Ce jeune artiste, qui fait chaque jour des progrès remarquables, sera secondé par M. Hyppolyte et Mlle Lemery. La pièce ainsi montée doit procurer d'abondantes recettes ».

⁵³ *La Gazette des théâtres*, 28 juin 1832 indique : « comédie et tragédie, Hurel et Paliani, utilités ». Elle précise aussi « Les artistes de l'Opéra et de la comédie composent le vaudeville ». Ce qui achève de signifier l'interdisciplinarité exigée au sein d'une troupe de province telle que celle de Nantes.

⁵⁴ La relative modestie des rôles abordés permet à Paliani une longévité historique, en 1874 des témoignages attestent de sa présence en scène.

Le tableau des rôles reconstitués et reproduits en annexe⁵⁵ montre que la plupart des rôles appartiennent à des œuvres que Paliani intégrera à sa collection. Cela est d'autant plus compréhensible que Paliani fait preuve d'une longévité remarquable dans certains rôles⁵⁶. Il participe régulièrement à des créations, ce qui lui permet d'en suivre au plus près le processus. Les tableaux de troupes avant son entrée à l'Opéra Comique rappellent sa contribution à des manifestations purement théâtrales bien que l'on n'en connaisse pas davantage le détail. Si certains emplois sont emblématiques en raison de leur longévité, son service le renvoie principalement à ceux de seconde importance. Dans diverses œuvres, il interprète tour à tour un caporal, brigadier, domestique du palais, exempt, huissier, porteur prétendant, pêcheur, soldat... Le prestige moindre de ces personnages se lit au travers de leur désignation : ils ne portent pas de prénom ou de nom de famille qui permette de les identifier, ils exercent des professions souvent modestes⁵⁷, et surtout, leur mention est toujours précédée de l'article indéfini (qui porte ici particulièrement bien son nom) « un » porteur, etc. Faut-il y voir pour autant le reflet d'un niveau vocal limité ? Rien n'est moins sûr, car il faut garder à l'esprit que Paliani est engagé dans la troupe en tant « qu'utilité⁵⁸ ». Son exécution alors est par conséquent, contractuelle⁵⁹. De plus le chant étant loin d'être sa seule fonction, il peut ainsi garder un lien avec la scène et ses camarades chanteurs, tout en exerçant sa charge de régisseur déjà très chronophage. Dès son passage à Nantes, Paliani est cité comme prenant part aux rôles secondaires. *La Vie Parisienne* dans son édition du 6 mai 1830 publie l'attribution des emplois dans la troupe du théâtre de Nantes. Plus connue à l'époque sous le terme générique de « tableau de troupe » souvent publiée dans la presse spécialisée, cette liste exhaustive indique que Paliani a pour attribution les « utilités et rôles de convenance ».

⁵⁵ Voir la liste de ses rôles en annexe 24.

⁵⁶ Au crépuscule de sa carrière, un an à peine avant sa retraite il officie encore comme porteur d'eau dans *Monsieur Pantalon*. Il est cité dans ce rôle le 21 avril 1874.

⁵⁷ *La France théâtrale* en donne un exemple le 29 août 1874 « quant aux rôles accessoires des pâtres et des chevrières, ils étaient tenus par Mlle Belia, Breuillé, Decroix et Dupuy, et par MM. Lemaire et Paliani ».

⁵⁸ Les états de la troupe de l'Opéra Comique le désignent sous le terme « accessoire » qui est une sorte de synonyme d'utilité.

⁵⁹ A la mort de l'artiste, *Le Petit journal* se fait écho de cette double carrière comme étant une caractéristique de Paliani « Paliani, dont nous annonçons la mort dans notre numéro d'hier, s'était destiné à l'emploi des premières basses d'opéra. À l'Opéra Comique, il cumula les fonctions de régisseur, avec les petits rôles qu'on lui confiait et qu'il jouait très consciencieusement. Il créa Bourdon du *Postillon de Longjumeau* ; le geôlier du *Déserteur* ; Ratapoil des *Porcherons*, Thomas des *Noces de Jeannette* ». *Le Petit journal*, 9 novembre 1875, « Revue des théâtres », p.3, Adrien Laroque.

Il persistera dans cet office jusqu'à la fin de sa carrière et sera même qualifié par ses contemporains de « roi des utilités⁶⁰ ».

Ce type de rôle est aussi parfois qualifié « d'accessoire » ou de « rôle accessoire », ce qui tout comme le terme « utilité » loin de signifier une forme de mépris renvoie à un type d'emploi et donc à une fonction certes modeste mais néanmoins nécessaire dans l'économie théâtrale de l'Opéra Comique et sa tradition. Le *Dictionnaire théâtral* de François Harel apporte à ce sujet un éclairage intéressant. L'article « accessoire » propose la définition suivante :

Tout ce qui concourt à l'illusion théâtrale, et n'appartient point à la décoration peinte. Les chaises, les tables, les pendules, les lustres sont des accessoires. On désigne par le même nom les rôles de l'importance la plus faible, qui sont confiés à des figurants de première classe. Prévillo ne négligeait pas cet office, si méprisé aujourd'hui de nos petits comédiens ; il apportait des lettres, il faisait des annonces (voir ce mot). Et le public reconnaissant, l'applaudissait. Les représentations extraordinaires et celles de quelques pièces de Molière fournissent encore aux acteurs chefs d'emploi l'occasion de se montrer dans les accessoires. La tradition a établi cet usage, auquel les artistes se soumettent, non par respect pour Molière ou pour le public mais par déférence pour le règlement, qui leur accorde un feu (voir ce mot) pour leur participation à ces sortes de solennités⁶¹.

Fonction à part entière, et il est important de noter que cet emploi en particulier comprend l'exécution de tâches annexes. François Harel cite ici les annonces faites au public qui sont par ailleurs l'apanage des régisseurs. Il n'y a donc pas d'antagonisme à réunir les deux fonctions de chanteur et de régisseur, bien au contraire, celles-ci sont pensées pour être complémentaires et leur cumul est usuel au point d'apparaître dans un dictionnaire. Cet élément permet de comprendre une forme d'originalité. L'emploi de Palianti n'est ici pas défini par ses caractéristiques vocales, ni par certains traits physiques comme ce peut être le cas pour les emplois⁶², c'est son exercice professionnel spécifique qui lui attribue les rôles. Cela exige une polyvalence d'interprète, qualité qu'il a eue, nous l'avons vu, tout loisir de cultiver avant son entrée dans la troupe de l'Opéra Comique.

⁶⁰ Albert Vizentini, *Derrière la toile : foyers, coulisses et comédiens Petites physiologies des théâtres parisiens*, Paris, A. Faure, 1868, p. 68.

⁶¹ François Harel, *op.cit.* « Accessoire » p. 181.

⁶² Arthur Pougin, *op.cit.*, conteste d'ailleurs ce terme « d'emploi » à l'article « Utilités » p. 752. : « les rôles rentrant dans la catégorie des utilités formeraient une sorte de fonction dramatique plus qu'ils ne constituent un emploi véritable. Un emploi, en effet, comprend un ensemble de rôles caractéristiques tandis que les utilités se composent de rôles de tout genre et de peu d'importance, presque accessoires, qui peuvent être joués par le premier venu ayant seulement une certaine connaissance de la scène. Quoi qu'il en soit, l'emploi des utilités, qui revient à un acteur mâle, n'est connu qu'en province ; les troupes lyriques ne le connaissent point, ou plutôt ici il prend le nom de coryphée ». Il semble toutefois que dans l'usage de la langue, et notamment le vocabulaire employé par la presse, un tel niveau de précision soit passé à la trappe au profit d'un usage plus généraliste, l'utilité étant entendue comme un rôle accessoire. »

Cette idée de polyvalence⁶³ doit être prise en compte ne serait-ce que pour trouver des vertus à ces types de rôles dont il est régulièrement fait état avec condescendance, comme le montrent les articles dédiés dans les dictionnaires théâtraux de l'époque. Les termes d'utilités et de rôles accessoires comportent en effet tous deux une connotation négative, soit par leur moindre importance, soit par les prétendues capacités limitées de celui ou celle à qui revient cette catégorie de rôle. À cet égard Arthur Pougin est assez direct ; son article consacré au terme accessoire est sans équivoque :

On appelle rôles accessoires, ou plus simplement accessoires, les rôles qui n'ont que quelques lignes à dire et dont l'importance est nulle. Une panne (voir ce mot) est un mauvais rôle ; un accessoire est un rôle qui n'existe pas⁶⁴.

Quant au terme d'utilité il n'est pas davantage valorisé, il est défini comme un « emploi des deux genres, rempli souvent par des inutilités⁶⁵ ». Le plus violent reste tout de même François Harel :

Au théâtre, quand on est bon à rien on est bon à tout. On joue les utilités grandes et petites, on paraît sous le manteau de Narbas ou sous l'habit du Commandeur, on fait une annonce et un contrat, on porte une lettre et une petite livrée, on dit une phrase ou une mesure notée, on parle mal et on a la permission de chanter faux, on a de modiques appointements et l'on joue tous les jours, on n'entre ni au comité, ni aux assemblées, et l'on figure le dernier sur l'affiche⁶⁶.

Cette vision des derniers rôles affecte aussi bien le théâtre que l'univers lyrique. La presse désigne d'ailleurs l'utilité comme une sorte de frontière de préséance. Le commentaire raisonné se devant d'exclure toute mention de cet office.

« Nous citerons encore Mlle Lefebvre Nicette, puis Bussine, Puis Nathan, puis... Mais nous nous arrêtons, nous allons citer Paliani⁶⁷ » peut-on lire dans *L'Univers musical*.

Ce type de rôle, bien que méprisé est nécessaire à l'équilibre du plateau et souvent commenté, ou évoqué, au détour d'anecdotes. Paliani est d'ailleurs régulièrement cité en situation⁶⁸ ce qui contribue à sa notoriété en dépit de la brièveté de ses interventions, c'est

⁶³ On trouve cette idée de polyvalence notamment dans le *Manuel des coulisses* de Dumersan, elle vient s'ajouter à la dévalorisation qui accompagne chacune des définitions : « Utilités : emploi des premiers figurants ; leurs principales fonctions sont de faire les annonces, approcher les fauteuils ; leurs frais de mémoire se réduisent à peu près à ces mots : " C'est une lettre qu'entre vos propres mains on m'a dit de remettre" ». Théophile Marion Dumersan, *Le manuel des coulisses ou guide de l'amateur*, Paris, Bezou, 1826, p. 104.

⁶⁴ Arthur Pougin, *op.cit.* p.5 article « Rôles accessoire ».

⁶⁵ Arthur Pougin, *op.cit.* p.752, article « Utilités ».

⁶⁶ François-Antoine Harel, *op.cit.* p.296, article « Utilités ».

⁶⁷ *L'Univers musical*, 1^{er} octobre 1854, p. 450, « nouvelles diverses », Alphonse Baralle.

⁶⁸ *Le Journal amusant* livre, le 13 novembre 1875 le déroulement d'une soirée : « Les anecdotes ont plu sur madame Bontoux la marchande de comestible, et sur Paliani, le brave régisseur de l'Opéra Comique. [...] Quant à Paliani, qui ne se rappelle cet excellent auvergnat qui venait faire de si gauches révérences et annoncer les noms des auteurs avec un *acchent* ; quel *acchent* ! » *Le Journal amusant, journal illustré*,

le paradoxe de ce type de rôle qui n'apparaît guère mais à propos duquel les commentateurs ne perdent pas une occasion de s'exprimer. Ainsi chez Pougin, la majorité de l'article est consacré, et c'est peu banal pour un dictionnaire, au récit d'une anecdote :

Une *utilité*, genre masculin, chargé de petit rôles de dix à quinze mots, ayant eu à se plaindre d'un comédien, et voulant s'en venger, avait remarqué que son supérieur, auquel son rôle voulait qu'il remit une longue lettre, ne l'avait pas apprise et se contentait de lire en scène celle qu'il lui remettait ; il imagina donc de lui remettre, en place, une feuille de papier blanc, ce qu'il fit. Grand embarras de l'acteur, qui tournait et retournait ce diable de lettre. L'utilité voulant pousser plus loin sa vengeance, lui dit d'un air narquois : « Et que vous dit-on dans cette lettre ? » « Tiens fit l'autre en lui rendant le papier, lis toi-même⁶⁹ ».

Ce récit, bien que probablement romancé, montre l'importance de chaque rôle. Cette pratique des petits rôles peut par ailleurs être un tremplin vers des emplois plus conséquents⁷⁰. Pougin souligne que « quelques bons acteurs ont débuté par des utilités⁷¹ ». Chez Louis Paliante la modestie des rôles n'affecte en rien sa notoriété soutenue par son activité de régisseur. Remarquons aussi que la polyvalence teinte ce type de rôle d'une connotation positive. Le chanteur peut par exemple pourvoir aux imprévus de dernière minute, tels que des remplacements. À propos d'une représentation de *La Perruche* de Clapisson :

C'était Marie qui imitait de la coulisse la voix de la Perruche, Marie, la vieille choriste qui fait encore aujourd'hui la marraine de la Dame Blanche. Je ne peux pas me rappeler sans rire qu'un soir, c'était lorsque Mocker reprit le rôle après Cholet. Marie n'étant pas à son poste, ce fut le brave Paliante qui la remplaça. Seulement, avec plus de bonne volonté que d'intelligence, il avait négligé de prendre la voix de fausset, en sorte que ce jour-là la perruche dit la phrase consacrée : « Il a embrassé la marquise ! » avec l'organe de basse de Saint-Flour qui distingua jusqu'à sa mort l'excellent régisseur⁷².

On lit cette capacité à parer à tout imprévu dans l'imprécision d'Arthur Pougin lorsqu'il tente dans son *Dictionnaire* de définir Paliante en tant que chanteur : « Paliante rôle de convention en tout genre, troisième basse-taille, seconde au besoin, coryphée et rôles analogues dans le vaudeville⁷³ ». Enfin, l'assignation à cette catégorie de rôle peut

journal d'images, journal comique, 13 novembre 1875, « chronique parisiennes, p.2, Pierre Véron. Peu après la mort de Paliante les anecdotes véhiculées par la presse tout au long de son exercice constitue le socle de la mémoire collective.

⁶⁹ Pougin, *op.cit.* p.752, article « Utilités ».

⁷⁰ La hiérarchie inhérente à la troupe est perceptible par exemple au niveau des salaires. Dans une série de portraits parus dans *Le Figaro* du 22 octobre 1854, p.2 « Les théâtres de Paris : Opéra Comique », H. De Villemessant et B. Jouvin décrivent les salaires ; Paliante gagne selon eux trois fois moins que certaines stars. Faure touche 10000 francs par an, Ponchard 12000 francs, Caroline Duprez 30000 francs par an, quand les salaires des autres chanteurs avoisinent les 16000 francs annuellement.

⁷¹ Arthur Pougin, *op.cit.* p.752, article « Utilités ». Quelques bons acteurs ont débuté par des utilités Arnal, Bouffé, Ordry, sont de ce nombre ». Dans *la langue théâtrale* *op.cit.* p.104, Alfred Bouchard émet cette hypothèse « beaucoup de comédiens du plus grand mérite n'ont dû la révélation de leur talent qu'à l'emploi qu'on a fait d'eux comme accessoires. Potier, Arnal, Ordry, Bouffé sont de ce nombre ».

⁷² *Le Figaro*, 14 août 1876.

⁷³ Arthur Pougin, *op.cit.* p. 328, article « Les emplois au théâtre ».

s'expliquer par le caractère discontinu de sa pratique. Bien que très régulièrement distribué, ses activités multiples de régisseur mais aussi de publicateur, ne lui permettent pas de consacrer tout son temps à une carrière lyrique, or cette pratique épisodique de la scène est également reconnue par Alfred Bouchard comme l'une des caractéristiques des rôles accessoires. Il relève que « les comparses qui ne font pas régulièrement partie d'une troupe rentrent aussi dans les *accessoires*⁷⁴».

Cette ponctualité et cette brièveté quant à sa présence scénique ne l'empêchent pas de marquer les esprits. *Le Journal des femmes* en témoigne :

Enfin voici une pièce nouvelle. *Les Bergers-Trumeau* ont réussi, grâce à la spirituelle musique de M. Clapisson. Ce petit acte est une esquisse d'une représentation d'amateurs. On y voit Henri en culotte de satin rose, Sainte-Foy en marquis, et Paliani en perruque blonde. Cette charge aura du succès⁷⁵.

La modestie des emplois de Louis Paliani sur la scène de l'Opéra Comique n'affecte en rien sa notoriété et met en avant sa polyvalence, son adaptabilité et le caractère irrégulier de sa pratique. Il suit en cela une certaine forme de tradition chez les régisseurs-chanteurs, mais sa présence en scène reste gravée en mémoire, tant en raison de sa notoriété de régisseur et de publicateur, qu'en raison de sa longévité dans certains rôles devenus emblématiques de sa carrière. Ceux-ci sont parfois brefs mais ils demeurent marquants.

C'est lui qui a créé et joué pendant quarante ans le rôle de Bourdon, ce personnage burlesque qui fait une apparition si extravagante au troisième acte du *Postillon de Longjumeau*. Paliani faisait aussi un des porteurs, personnages muets, qui firent sensation dans *Bonsoir M. Pantalon*. Le gros Thomas, des *Noces de Jeannette*, fut encore une de ses créations⁷⁶.

Ses rôles impriment la mémoire collective jusqu'à infiltrer le discours fictionnel qui associe la figure Paliani aux mœurs de ses personnages. Ainsi, dans *Les Patriciennes de l'amour*⁷⁷, Xavier Aubryet fait référence au rôle du bandit Giacomo complice de Fra Diavolo interprété par Paliani à de nombreuses reprises :

Comment vous croyez encore aux brigands ? [...] Je ne serais pas fâché que cette image, dont on se sert toujours, eût été exacte une fois ; mais je crois tout bonnement que c'est un bruit qu'on a fait courir ; Fra Diavolo et sa bande n'existent plus qu'à Paris ; ce ne peut être que M. Capoul et surtout M. Paliani qui profitent de leurs vacances pour infester le pays.

Cette identification, entre un interprète (Paliani) et un emploi, est rendu possible par cette pérennité et cette longévité d'exécution d'un même rôle par un même chanteur. Cette constance dans la distribution tourne presque à l'appropriation des rôles de la part

⁷⁴ Alfred Bouchard, *op.cit.* p. 3-4., article « Accessoires ».

⁷⁵ *Le Journal des femmes*, 1^{er} janvier 1845, p. 139 « revue des théâtres », Léon de Varley.

⁷⁶ *Le Figaro*, 6 novembre 1875, p.3, « courrier des théâtres », Jules Prével.

⁷⁷ Xavier Aubryet, *Les Patriciennes de l'amour*, Paris, E. Dentu, 1870 p. 88.

de certains interprètes dont Louis Paliani fait partie. Les comptes-rendus de presse relèvent régulièrement ce fait et les reprises entre 1850 et 1870 des grands succès d'opéra-comique créés dans les années 1830 sont autant d'occasion de le rappeler.

Le Ménestrel du 2 août 1871 remarque que « La reprise des *Porcherons*, non joués depuis 1836, fut la dernière qui eut lieu à la salle Favart, et fournit un complément de trente représentations, Saint-Foy et Paliani conserveraient leurs anciens rôles ». L'emploi de l'expression « leur rôle » montre bien qu'un rôle peut être associé à un interprète en particulier. Ce fonctionnement de la troupe résulte à la fois du système des emplois (peu d'interprètes sont destinés à exécuter un rôle) et aussi de la longévité des carrières de certains de ses chanteurs. Enfin, la constitution d'un répertoire composé de quelque grand succès associe la renommée d'une œuvre à son interprétation et à des personnalités marquantes ayant contribué à la réussite du spectacle lors de sa présentation au public. L'interprète en question détient alors une sorte d'expertise, il fait office de garant (de la conformité avec la création) et de passeur (il enseigne la bonne tradition) ; à ce titre, le travail d'interprète de Louis Paliani accompagne son travail de publicateur. Il s'inscrit dans une démarche semblable de transmission de la mémoire, les deux pratiques s'alimentant l'une l'autre. Les contemporains ont d'ailleurs conscience de la préciosité de semblables artistes. À propos des *Diamants de la couronne* d'Auber créé à l'Opéra Comique en mars 1841 avec Louis Paliani dans le rôle de Barbarigo, *Le Figaro* note 15 ans plus tard :

Prilleux joue et chante un peu le rôle du comte de Campo-Major que le vieux Ricquier ne chantait pas, mais qu'il jouait supérieurement. Paliani est aujourd'hui le seul artiste qui date de la création de l'ouvrage. Monsieur Perrin, gardez bien votre admirable auvergnat, car le Portugal n'en produit plus !⁷⁸.

Ce type de remarque illustre le caractère précieux et recherché de l'expertise de Paliani. Cela contribue à expliquer l'engouement suscité par ses travaux de rédaction des mises en scène. Son expérience donne du crédit à ses publications qui se nourrissent de sa présence sur le plateau en tant qu'interprète. Au contraire de ce que l'on pourrait penser, avec l'influence de nos pratiques contemporaines, l'attrait de la nouveauté en matière de distribution des rôles à l'Opéra Comique au XIX^e siècle ne l'emporte pas sur l'exigence de qualité et d'authenticité, celles-ci trouvant leur source dans la connaissance approfondie et durable des prestations. Ce phénomène de « reconnaissance » n'est pas

⁷⁸ *Le Figaro*, 6 novembre 1856 « théâtres », p. 4 M. Dupin, à propos de la reprise des *Diamants de la couronne* d'Auber.

isolé, mais il concerne principalement, pour Paliani, les grandes créations ayant fait date dans les années 1830-40 c'est-à-dire lors de son début de carrière : *Fra Diavolo* mais aussi *Le Postillon de Longjumeau*⁷⁹ font partie de ces titres prestigieux de l'opéra-comique⁸⁰. Dans la troupe, longévité est mère d'autorité, comme le montre ce témoignage du *Journal amusant* :

La partition du *Postillon de Longjumeau* peut être regardée comme une des plus heureuses inspirations d'Adolphe Adam. C'est bien la musique qui convient à la pièce, c'est gracieux, léger, pétillant. [...] De la distribution primitive il ne reste qu'un seul artiste. C'est Paliani, qui a repris avec une véritable joie le rôle de Bourdon, qu'il a créé. Il a vu passer une foule de ténors, de basses, de premières chanteuses. Lui seul est resté debout... comme le temps⁸¹.

Cette présence dans les murs de l'Opéra Comique contribue à faire de lui un personnage emblématique au-delà de la qualité de ses prestations d'interprète dont il est d'ailleurs rarement fait cas en termes de critique lyrique⁸².



« Paliani ou le plus beau des Auvergnats » dessin paru dans *La Vie parisienne* du 9 septembre 1865.

⁷⁹ *Le Postillon de Longjumeau* d'Adolphe Adam est créé le 13 octobre 1836, salle de la Bourse.

⁸⁰ Il faudrait ajouter bien d'autres rôles à cette liste. Notons que ce prestige est conservé malgré la distance temporelle qui sépare parfois la création de sa reprise. Le 2 août 1871, *Le Ménestrel* aborde ce sujet à propos des *Porcherons* d'Albert Grisar sur un texte de M.T. Sauvage créé à l'Opéra Comique en 1850 dans une mise en scène d'Ernest Mocker. Paliani s'y voit confier le rôle de Ratapiol le porteur d'eau. : « La reprise des *Porcherons*, non joués depuis 1836, fut la dernière qui eut lieu à la salle Favart, et fournit un complément de trente représentations, Saint-Foy et Paliani conserveraient leurs anciens rôles ».

⁸¹ *Le Journal amusant*, 19 octobre 1861, p. 7 « Théâtres », Albert Monnier.

⁸² Sa présence est certes remarquée mais parfois moins pour sa voix ou son interprétation que pour sa seule présence en scène : *La Vie parisienne* décrit à propos des *Porcherons* ou *l'Ebéniste sauveur* Troisième acte : *Les Porcherons* « Paliani en est. Il a le costume et la pose du sans-culotte qu'on voit dans les anciennes gravures brandissant une chaise sur la tête de Charlotte Corday ». « *La Vie parisienne* du 9 septembre 1865, p. 502, « Théâtre », T.

Sa figure s'inscrit alors parfaitement dans le goût de la presse de l'époque pour le récit anecdotique à mi-chemin entre la fiction et le compte-rendu de la vie théâtrale. Il est à la fois l'homme à applaudir, et une autorité en matière d'exécution lyrique. Avoir admiré Paliani semble être un passage obligé, au même titre que toute autre activité offerte par la capitale parisienne aux touristes de passage⁸³. *La Revue française* rapporte en 1856 l'anecdote suivante :

C'était au mois de juillet [...] la famille, composée de six personnes, exprima le désir d'écouter M. Paliani dans *Les Trovatelles*. Quelques jours après on jouait *L'Etoile du Nord* et bien que M. Paliani n'ait pas de rôle dans cet ouvrage on voulut le voir.

Toute romancée que soit cette anecdote, elle témoigne de sa notoriété : il fait l'objet de récits en tous genres. Il est l'une des figures d'autorité de l'Opéra Comique à tel point qu'on lui prête des activités peu documentées. D'après des sources consultées, l'enseignement ne fait pas partie de ses nombreuses activités. Cela n'empêche pas certains auteurs de le mettre dans cette position de professeur. Dans *Les Coulisses parisiennes* parues en 1864, Victor Koning, lui prête sans scrupules la position d'enseignant. La scène se passe lors d'une répétition :

Aux répétitions, M. Sari cherche toujours M. Blum, aussitôt qu'il l'a aperçu il s'empresse de lui dire :

– Mon vieux, il faut que j'aille au ministère, surveillez donc un peu tout cela, nous n'avancons pas, sapristi.

Blum

– Soyez tranquille.

Aussitôt Sari parti, Blum s'assied une minute à côté d'Oscar, le régisseur.

Mlle Mélanie (à Blum)

– Dis donc, auteur de carton, voudrais-tu me dire pourquoi je n'ai pas de couplet à chanter ?

Blum

– Ah ! elle est bonne ; tu te doutes donc de ce que c'est chanter ?

Mlle Mélanie

– Es-tu bête, voilà trois semaines que je prends des leçons avec Paliani de l'Opéra Comique⁸⁴.

On pourrait croire que Paliani fait autorité quant au chant malgré la modestie de ses rôles. Une telle conclusion serait hâtive. En confrontant ce type de récit à la réalité historique de sa carrière, on remarque que la transmission sous plusieurs formes fait partie de son projet artistique. Est mise en scène ici, moins la réalité de sa vie d'artiste qu'une image d'Épinal du régisseur-chanteur construite au fil des articles de presse. Il devient en raison de l'étendue de sa carrière une figure d'autorité rassurante en matière artistique,

⁸³ Cela n'est guère étonnant. Les chanteurs en vue sont un passage obligé pour les touristes. Dans *La Vie parisienne* d'Offenbach créée en 1866, la baronne rêve de voir « La Patti dans *Don Pasquale* et Teresa dans *Le Sapeur* ».

⁸⁴ Victor König, *Les Coulisses parisiennes*, Paris, E. Dentu, 1864, p.192.

figure désincarnée telle que la présente *Le Figaro* en 1872 à l'occasion de la première de *Don César de Bazan* :

Un acteur qui fait partie du mobilier de la maison, que les plus vieux habitués se rappellent d'avoir vu vieux et qui certainement distraira encore la vieillesse de nos petits neveux, c'est M. Paliani. Sedaine l'appelait « mon vieil ami ». Il n'y a pas de pièces dont il ne soit pas, pas de représentation qui puisse se donner sans lui. Il nous a manqué hier soir. Pourquoi ? Son nom avait d'abord figuré sur les affiches et il avait répété jusqu'au dernier moment, le rôle d'un vieillard qui a juste trois mesures à chanter. On m'a affirmé dans le temps que Paliani était l'un des plus extraordinaires chefs-d'œuvre de Vaucanson ; (ndlr : un ingénieur inventeur d'automate) ; que le jour, on le garde précieusement dans une boîte capitonnée, et que le soir venu, on le monte et on le pousse sur la scène. Alors il se met à parler, chanter, et à marcher comme une personne naturelle ; mais le mouvement ne marchant que pendant un quart d'heure maximum, on est obligé de lui confier des rôles ne durant pas quinze minutes. Le baron Taylor se rappelle que son grand-père lui racontait, lorsqu'il était encore tout petit, l'histoire d'un déplorable accident. Par l'imprudence d'un compositeur qui lui avait confié quelques mesures de trop, le grand ressort s'était crevé en scène. Il fallut envoyer Paliani à Genève pour le faire raccommo-der. Ce déplorable accident s'était-il renouvelé hier soir ? Le grand ressort était-il encore cassé⁸⁵ ?

Cette affabulation humoristique pourrait paraître totalement hors de propos mais elle demeure un témoignage parlant de la manière dont Paliani est perçu par ses contemporains. On y lit Paliani comme étant une figure incontournable de la troupe, inamovible et célèbre malgré la modestie de son emploi. Son absence est très remarquée, alors même que l'ampleur de ses rôles voudrait que l'on oublie sa présence, et c'est là le paradoxe de sa carrière de chanteur aussi éclatante que discrète, suscitant curiosité et fantasmes au-delà de ce que l'épaisseur modeste des emplois qui lui sont confiés pourrait laisser à penser.

Néanmoins, dans certains rôles évoqués précédemment, son interprétation fait date à tel point que les performances de leurs futurs titulaires se mesurent à l'aune du souvenir laissé. Un après sa mort, *Le Figaro* note que : « M. Maubant a tout ce qu'il faut pour remplacer, même avec avantage, le regretté Paliani dans le rôle de Beppo, le bandit⁸⁶ ». La consécration de Paliani en tant qu'interprète se fait jour au détour d'un autre phénomène : l'apparition du terme « Paliani » pour désigner un emploi. Par une sorte de déplacement, Paliani prête son nom à ce type de rôle qui, auparavant lui tenait presque lieu de patronyme (« Paliani le roi des utilités »). Selon la pratique en vigueur, un emploi eût porté le nom de celui qui le « crée » ou qui l'incarne le mieux en raison de la renommée de son interprétation, ou de caractéristiques physiques et vocales suffisamment

⁸⁵ *Le Figaro*, 2 décembre 1872, p.3 « les premières : *Don César de Bazan* », Frou-Frou.

⁸⁶ *Le Figaro* du 14 mars 1876, p.1, « Gazette de Paris », Albert Wolff, toujours à propos de *Fra Diavolo*. La mémoire de son interprétation persiste donc après sa disparition. Cette mémoire est cependant sujette à érosion car on note ici une confusion. Le rôle de Beppo est bien celui d'un bandit mais il est un rôle de ténor. Le rôle emblématique tenu par Paliani et abondamment commenté est bien celui de Giacomo (une basse). Cette confusion montre à nouveau à quel point Paliani incarne l'archétype des rôles de bandits dans la mémoire collective.

marquantes pour déterminer un type de rôle bien particulier. Il n'est donc pas surprenant que cette appellation couvre la seconde partie de sa carrière. La première occurrence que nous avons trouvée pour cette désignation apparaît dans *le Figaro* du 26 septembre 1858 : « Dans ce que M. Belfort, plus Devaux que jamais, appelle le tableau de la troupe, je trouve d'abord le nom du monsieur qui joue les Palianti, au profit des déportements ».

Il est difficile de déterminer avec précision ce que cette appellation désigne en particulier : une voix grave de basse ? un rôle restreint ? On peut cependant constater la transposition en province, d'un modèle-type désigné par le patronyme du chanteur de la troupe de l'Opéra Comique. Cette utilisation n'est pas unique et se prolonge dans le temps. Elle survit à la fin de la carrière de Palianti et au-delà de sa disparition. On trouve cette mention en 1875⁸⁷ et jusqu'en 1882⁸⁸. Pour autant cette dénomination ne se prolonge pas dans le temps, car les emplois sont de moins en moins constitutifs de l'identité des rôles, conçus par les compositeurs à la fin du XIX^e siècle, mais aussi parce qu'il serait sans doute abusif de considérer le terme « Palianti » comme désignant un véritable emploi tel qu'entendu dans le répertoire d'opéra-comique. Il serait plutôt usité ici comme un synonyme plus contemporain « d'utilité » et autres rôles à tout faire. Cela n'empêche pas qu'un tel usage de son nom, dans le vocabulaire critique, témoigne de la manière dont, par sa personnalité singulière, il a durablement marqué ces rôles souvent peu exposés.

Pour comprendre de quelle manière s'est constituée cette empreinte particulière, il est utile de faire un tour d'horizon de la réception critique de ses performances d'interprète, largement commentées dans la presse.

2.1.2.3 La réception critique

Les comptes-rendus de la presse, qu'elle soit généraliste ou spécialisée, tendent à confirmer l'hypothèse d'un « paradoxe Palianti ». Sa notoriété, sa présence dans les colonnes des feuilles de l'époque, et la reconnaissance en tant qu'interprète dont elles

⁸⁷ *Le Figaro*, 15 octobre 1875, p.1, « Fra Gambetta », Albert, Millaud : « Flanqué de M. Jules Simon qui joue les Palianti, il est le chef de la bande des Républicains aimables, comme Fra Diavolo celui des bandits gracieux et pimpants ».

⁸⁸ « C'est qu'il y a longtemps, bien longtemps que la jeune et sensible Miolan séduite par les formes apolloniennes, du beau Léon, l'Antinoüs du collant, consentit à donner à cet infime cabotin son "diamant", sans lequel le pauvre diable croupirait encore sur les planches mêmes où il trône, dans l'emploi des Palianti », *Le Voleur illustré*, 22 décembre 1882, p. 816, A. de B.

témoignent, ne semblent en aucun cas proportionnelles à la modestie des rôles qu'il sert sur la scène de l'Opéra Comique. Son nom est fréquemment cité, de manière anormalement régulière pour un chanteur qui occupe des petits rôles. Les pages critiques sont très majoritairement positives⁸⁹ et soulignent une créativité marquée dans le domaine de l'interprétation, ainsi qu'un intérêt soutenu pour le jeu d'acteur, ce qui, rappelons-le est loin d'être toujours le cas, certains chanteurs se contentant de briller par leur organe, y compris à l'opéra-comique alors même que la présence du texte parlé implique une certaine forme d'exigence dans le jeu théâtral.

Pour certains il semble un manifeste en faveur du soin accordé à l'exécution des rôles, en dépit de leur importance. À l'occasion d'une série de portraits consacrés aux figures de l'Opéra Comique, *Le Figaro* en fait un exemple en la matière :

Tout le monde connaît l'anecdote du comédien Fleury, qui, ayant accepté, dans *Le Sylvain*, un rôle de comparse soulevait l'enthousiasme de la salle entière, rien qu'en se découvrant lentement, au dénouement de la pièce.

Voici quinze ans passés que Paliani, de même que l'illustre comédien de la Comédie-Française, s'efforce de faire comprendre au directeur, aux auteurs et au public qu'il n'y a pas de petit rôle pour un grand acteur [...]. Certes, il ne faut dénigrer ni le passé illustre ni les contemporains fameux, Talma, et Mme Rachel ; mais y-a-t-il dans les mouvements, dans les cris sublimes qu'on a notés chez l'un et chez l'autre, des mots, des intentions, des regards, des sourires, des jeux de scène muets, qui valent les effets trouvés par ce grand comédien obscur, qu'il a enchaîné aux rôles de comparses, et qui frémit involontairement de sa captivité intellectuelle, comme un lion en cage se heurtant le front et cherchant, à travers les barreaux, les vastes solitudes du désert⁹⁰ ?

Les commentateurs nous orientent vers une qualité de jeu soutenue, non seulement par un niveau d'exécution et une connaissance des traditions interprétatives, mais aussi par une recherche personnelle, laquelle doit d'ailleurs être comprise comme une des composantes de sa personnalité artistique et un point d'appui pour l'élaboration de ses mises en scène, qu'elles fassent ensuite l'objet d'un livret ou non. Cette conscience d'interprète est bien le fondement d'une écriture qui se concrétisera à travers la rédaction de la *Collection de mises en scène*. Il faudrait donc éviter de trop séparer ces activités comme relevant de pratiques dissociées. Elles le sont de fait, car la rédaction n'est pas nécessairement contemporaine de l'exécution, mais l'écriture de la mise en scène se fait aussi dans le travail d'interprète, qu'il s'agisse de la mémorisation de la mise

⁸⁹ *Le Monde Dramatique*, 10 octobre 1861 à propos du *Postillon de Longjumeau* « opéra-comique » p.2. Ernest Gebauer, : « Mais que dire de M. Paliani ! M. Paliani chante, ou du moins essaie de chanter ! quelle voix ! Quelle prononciation ! Pourquoi lui avoir joué le mauvais tour de le mettre en scène, ce n'est pas généreux ! et à quoi bon changer un excellent régisseur en un acteur détestable ! ». C'est l'un des rares témoignages négatifs qu'il nous a été donné de lire. Soulignons que c'est aussi le cumul de deux fonctions perçues comme distinctes qui est ici mis en cause. La rareté de ce type de propos conduit à penser qu'il faut y voir un mouvement d'humeur. Citer Paliani c'est éveiller la curiosité d'un public familial de ce patronyme. Le critiquer est aussi un moyen de marquer les esprits par la plume.

⁹⁰ *Le Figaro*, 22 octobre 1854, p.2, « Théâtres de Paris : Opéra Comique », H. De Villemessant et B. Jouvin.

en scène, ou de la délivrance de conseils faisant suite aux éventuelles difficultés rencontrées. La richesse de son exécution se construit aussi au fil de la variété de ses rôles. À l'occasion du banquet donné en l'honneur de la 1000^e représentation du *Pré aux clercs*, de nombreux artistes ayant joué le rôle sont invités « dont sept avaient joué deux rôles et l'un trois, Paliani⁹² ». Son autorité d'interprète se loge donc aussi dans l'étendue de son « répertoire ». Il est frappant de constater que ce sont précisément ses dons de comédien qui sont soulignés et commentés, quand les journalistes restent le plus souvent muets sur le chant et ses qualités de musicien. Certes, l'intérêt de l'époque est très porté sur l'interprétation des rôles comme un phénomène propre au théâtre (étendu à l'art lyrique dans sa composante dramatique bien plus que musicale), mais il est tout de même étonnant de relever l'usage du terme « acteur » pour qualifier Louis Paliani. Après sa disparition le journal *La Liberté* remarque que c'est bien comme « acteur » que « M. Paliani a eu des succès par exemple, à l'Opéra Comique, dans les rôles de Fortunatus, de *L'Ambassadrice* ; Gil Perez du *Domino Noir* ; Finolo, de *La Mantille*, *Le Roman d'Elvire*. etc.⁹³ ». Il est étonnant de voir le terme « acteur » apposé aux côtés de rôles qui sont incontestablement destinés à des chanteurs. Cet emploi, bien que ponctuel, concorde avec les commentaires lus dans la presse qui font tous état de qualités théâtrales et passent sous silence les caractéristiques musicales de l'interprétation. Sans doute l'importance moindre des rôles pousse à se concentrer sur l'aspect théâtral, mais cela peut aussi s'expliquer par le fait que Paliani oriente lui-même sa carrière dans cette direction. Il ne cherche pas à s'exposer dans des rôles plus importants mais poursuit avec une constance admirable sa recherche de l'illusion théâtrale qui marque au-delà du temps de la représentation. C'est cette empreinte qui signe son aura d'interprète :

S'il fallait compter les nombreux coups de chapeau de cet artiste, qui s'en va creusant si profondément chacun de ses rôles, que de la coque d'une noix qui lui est livrée par le musicien et le poète, il lui arrive presque toujours de faire un monument, de couleur et de vérité, la critique n'y suffirait pas. [...] il y a plus : ce grand, ce sublime acteur, n'a-t-il pas créé un monde où les auteurs avaient laissé le chaos, prononcé un *fiat lux* ! où flottaient les ténèbres ? N'a-t-il pas inventé dans *Monsieur Pantalon*, le silence prolongé et le sourire d'intelligence du porteur de panier ? ajouté au dénouement des *Noces de Jeannette* une scène de fiançailles muette, celle où il ramène triomphalement, accrochée à son bras, une jeune fille de quinze ans qu'il désirait épouser, et dont les deux auteurs, les ingrats ! ont eu l'indignité de lui refuser la main⁹⁴ ?

⁹² Albert Soubies et Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, E. Flammarion, 1892-1893, p. 178. Notons à quel point sa polyvalence participe de sa renommée artistique.

⁹³ *La Liberté*, 25 août 1875, p. 3 « Les théâtres », anonyme.

⁹⁴ *Le Figaro*, 22 octobre 1854, p.2, « Théâtres de Paris : Opéra Comique », H. De Villemessant et B. Jouvin.

C'est en tant qu'acteur que Paliani s'illustre, c'est donc son jeu qui fait l'objet de commentaires⁹⁵. Ses rôles étant limités, quant à sa présence au plateau, on imagine à quel point son interprétation se doit d'être percutante pour laisser une telle empreinte. Les commentaires se font l'écho de cet engagement remarquable :

Incessamment, le théâtre de l'Opéra Comique va rouvrir ses portes que l'on aime tant à franchir. *Zampa* doit inaugurer la nouvelle série de chefs-d'œuvre du répertoire [...] il n'était pas jusqu'à M. Paliani lui-même, l'homme pacifique par excellence, qui me parut une foudre de guerre⁹⁶.

La référence à Paliani prend place à la suite et à la fin du passage en revue de la distribution. Son nom n'est pas écarté en dépit de son rôle minime dans l'ouvrage, et ce qui est remarqué est justement son engagement scénique qui tient lieu à lui seul de commentaire critique, ce qui est assez remarquable. Dans le même état d'esprit *Le Figaro* relate, sur le mode de l'anecdote, l'engouement que peut provoquer la sincérité de son jeu scénique :

Nouvelles à la main : un des fervents habitués de l'Opéra Comique, charmant garçon du reste, M.J., est bruyant et causeur comme un homme qui connaissant à fond le répertoire, n'écoute qu'aux bons endroits. Malheureusement pour ses voisins, il est très difficile et garde rarement le silence lorsque résonne la loi harmonieuse du père Ricquier, ou quand le jeu rempli de chaleur de Paliani brûle les planches du théâtre de M. Perrin. Mais les spectateurs, qui sont là pour leur argent, tiennent à tout entendre, même le père Ricquier, même Paliani ; il s'ensuit qu'une fois par semaine, au moins, M.J. a une contestation avec un payant qui aime mieux entendre chanter que de glaner péniblement les bons mots dont, M.J. émaille un peu chichement ses observations⁹⁷.

La troupe de l'Opéra Comique ne manque pas d'acteurs compétents et il est évident que le choix du journal se porte sur la figure de Paliani. *Le Figaro* est souvent bienveillant à l'égard de notre chanteur régisseur et l'on peut penser encore une fois que c'est sa notoriété comme régisseur qui en fait une figure toute désignée pour l'anecdote, car elle doit être parlante pour le plus grand monde. Son nom est indissociable de celui de l'Opéra Comique et il est surtout ici synonyme d'événements sur le plateau. C'est principalement sa présence scénique qui est commentée. En témoignent les expressions

⁹⁵ Paliani semble remplir le minimum exigé. L'on peut supposer que ses performances vocales n'appellent ni éloges torrentiels ni critiques acerbes et ce d'autant plus que son jeu d'acteur prend le dessus. *Le Figaro* du 4 mars 1869 est l'une des rares références à son exécution vocale : « À cette représentation du *Pré-aux-clercs*, il s'est produit un phénomène curieux. M. Paliani n'était pas en voix, et n'a pas chanté avec sa maestria ordinaire la belle phrase du premier acte : un vendredi... un poulet.

Le plus joli, c'est que le public a failli prendre M. Paliani au sérieux. VRAI ! un peu plus on le sifflait ». Son exécution n'est donc remarquée que lorsqu'elle change du niveau moyen auquel il a habitué le public qui semble porter son attention en dehors de ses performances de chanteur. Il suffit pour lors de se conformer au minimum requis par son emploi. *Le Ménestrel* du 2 juillet 1854 illustre ce prérequis : « *Les Trovatelles* : toutefois les artistes qui ont eu l'honneur de s'en charger, se sont convenablement acquittés de la tâche. Ricquier, Delaunay, Mme Félix, Nathan, Paliani, ont fait de leur mieux ».

⁹⁶ *L'Europe-artiste*, 16 juillet 1871, p.2, « chronique des théâtres de Paris : Opéra-Comique », Ludovic Allain.

⁹⁷ *Le Figaro*, 30 mars 1856, p.1, « nouvelles à la main », H. de Villemessant.

employées dans les articles de presse à son propos. On y parle de « physionomie divertissante⁹⁸ », de « dignité⁹⁹ », de « noblesse dans le geste et la parole¹⁰⁰ », d'un homme « majestueux¹⁰¹ ». Ces différents vocables témoignent tous d'une aura scénique à la fois imposante et rassurante, et toujours commentée de façon positive. C'est plutôt une « impression », un effet se dégageant de sa personne qui est commenté, bien plus que le détail du jeu d'acteur lui-même. Certains comptes-rendus font toutefois référence à la présence d'une composante comique marquée dans son jeu.

L'Abeille impériale messenger des familles note le 15 mai 1861 que « Paliani et Nathan ont enlevé leur rôle comique à la grande hilarité du public¹⁰² ». Cette verve comique semble être l'élément majeur qui assure à Louis Paliani une notoriété dépassant le rôle d'utilité et lui offre les faveurs du public. L'on peut même penser que, bien qu'il n'assure pas uniquement des emplois de comédie, la tonalité de son jeu, tire vers le registre comique, pas toujours inhérent au personnage, et contribue à forger sa réputation dans certaines interprétations qui deviennent emblématiques. En 1862, un article paru dans *L'Orchestre*, laisse à penser que Paliani tire profit de cette image de « bouffon » : « Lundi *La Fille du régiment* et *Fra Diavolo* [...] M. Paliani se livre dans le rôle de Giacomo à une foule de cascades qui paraissent être fort goûtées du parterre, et que, conséquemment nous ne saurions guère vivement critiquer¹⁰³ ». Faut-il y lire la pratique d'un « sur-jeu » ? Il est périlleux de se livrer après coup à une analyse en fonction de quelques remarques subjectives mais il faut souligner l'attention portée une fois encore à l'intensité de son interprétation. Enfin il ne faut pas perdre de vue que dans la critique, il

⁹⁸ « Paliani, l'artiste utile et consciencieux, prête au rôle de l'Endormi une physionomie divertissante ». *Le Succès, journal des illustrations dramatiques*, 1^{er} janvier 1848, p. 1, « Théâtre de l'Opéra Comique : *Le Val d'Andorre* », Ed. Thierry.

⁹⁹ « Vous ne regardez pas comme superflu encore de parler de la mise en scène, de la voix fraîche et de la beauté de Mlle Saint-Urbain, de la finesse et de l'esprit de Mlle Lemercier, ravissante dans son rôle de travesti de jeune blondin saltimbanque, de la voix de Warot et de la dignité de Paliani. » *Le Pays*, 6 mai 1861, p. 1, « revue dramatique » à propos de *Salvatore rosa* à l'Opéra Comique, G. de Saint Valry.

¹⁰⁰ « Il n'est pas enfin jusqu'à Paliani, le plus ancien gentilhomme de la cour, qui n'ait produit son petit effet ; il a tout à fait grand air sous le feutre et le pourpoint, beaucoup de noblesse dans le geste et la parole ». *Le Ménestrel*, 29 mars 1868, p.139, « Semaine théâtrale » à propos de *La Part du diable*, H. Moreno.

¹⁰¹ *Le Ménestrel*, 29 avril 1860, p.173 « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique » le *Château-trompette* opéra-comique de Gaevart, J.Lovy : « Tout le monde enfin, sans en excepter le majestueux Paliani a bravement fait son devoir ». Cette expression est intéressante car elle témoigne du fait que Paliani est jugé au regard de ce qui est attendu eu égard à son emploi. Il faut donc moduler la grille de lecture de certaines critiques, elles ne sont pas le reflet de son talent dans l'absolu mais parfois plutôt de la manière remarquée et remarquable avec laquelle il honore les rôles modestes qui lui sont confiés et auxquels il donne un relief jusque-là insoupçonné.

¹⁰² Voir à propos de quel spectacle en particulier.

¹⁰³ *L'Orchestre*, 1^{er} septembre 1862, « chronique générale des théâtres de Paris : théâtre de l'Opéra-Comique », p.2, V. Téry.

s'opère souvent une fusion entre ses différents rôles. C'est autant Paliani chanteur, que la figure du régisseur-chanteur-acteur dont il est question ici. Son identification à la salle de l'Opéra Comique se construit presque malgré lui et lui octroie la valeur d'une figure rassurante, sorte de valeur sûre, il est un « conservatoire » d'interprétation.

Cette constance temporelle est à prendre en compte : elle justifie qu'il fasse autorité en matière de publication de mises en scène. Elle est la spécificité et la valeur de Paliani¹⁰⁴. Il connaît la tradition des rôles en raison de son ancienneté et de sa participation au processus créatif, à la fois en tant qu'interprète et en tant que régisseur. Cette double présence est bien connue. Elle n'est pas passée sous silence et fait l'objet d'un commentaire éloquent de la part du *Figaro* :

Pour en finir avec les interprètes de *Quentin Durward*, je dirai que Barielle a une voix grasse, Beckers une voix sourde, Prilleux une voix commune : mieux vaut à tout prendre n'avoir pas de voix ; c'est justement le cas de Edouard Cabel, et je l'en félicite. Toujours zélé, toujours infatigable, Paliani joue deux rôles dans l'opéra nouveau. Au premier acte il revêt le justaucorps du Moyen-Âge de l'hôtelier Landry, et au dénouement il porte le frac noir et les gants blancs d'un régisseur d'un théâtre impérial. Dans le premier des deux rôles, il dialogue brusquement et par monosyllabes avec le compère Tristan ; dans le second, il prononce d'une voix radoucie et moelleuse une harangue au public. Le charme naît de la variété¹⁰⁵.

Selon un système de réciprocité, son activité de chanteur lui donne toute légitimité en tant que régisseur et que publicateur. Mais son activité de régisseur s'additionne aussi à ses rôles et augmente l'importance de sa place au sein de la représentation.

Les commentateurs vont même au-delà en évoquant une possible répercussion de ses activités de régisseur sur son interprétation théâtrale et vocale. La pratique conjointe de la régie ne serait donc plus seulement un rôle supplémentaire mais une garantie de qualité quant au jeu :

Les deux brigands « Beppo » et « Giacomo » ont beaucoup perdu à l'interprétation nouvelle ; ils n'ont ni l'allure ni le costume pittoresque qu'on pourrait souhaiter, et les vieux amateurs d'opéra-comique se sont pris à regretter Paliani et Duvernoy, qui jouaient avec la science et la conscience de deux excellents régisseurs¹⁰⁶.

C'est bien en termes d'expertise qu'est livrée ici l'exécution des rôles, et la valeur ajoutée apportée par les régisseurs fait défaut à un simple interprète. Il faudrait donc penser les diverses activités de Paliani en termes de complémentarité davantage qu'en

¹⁰⁴ Dans une anecdote qui n'a rien à envier à une scène théâtrale *le Figaro* parut le 25 janvier 1869 imagine Paliani en perle rare courtois par les chasseurs de tête du monde entier. Voir la reproduction intégrale de ce texte en annexe 25.

¹⁰⁵ *Le Figaro*, 1^{er} avril 1858, p.5, « Théâtres : Opéra-Comique : première représentation de *Quentin Durward* », H. de Villemessant.

¹⁰⁶ *Le Monde illustré*, 2 avril 1870, p. 2, « Chronique musicale : théâtre de l'Opéra-Comique, reprise de *Fra Diavolo* » Albert de Lasalle.

termes de cumul et de superposition. Ses activités, bien que distinctes, sont imbriquées les unes dans les autres, elles se nourrissent mutuellement. Il est perçu comme un artiste dans sa globalité, auréolé de ses différentes fonctions¹⁰⁷.

Il n'est pas possible de parler de Paliani sans parler de ce que la presse désigne comme son véritable signe distinctif : son accent. Sa prononciation des « ch », est l'objet de blagues et d'anecdotes récurrentes dans les articles. Elle contribue à asseoir sa renommée par le biais de moqueries qui contribuent à établir ce qui ressemble presque à une légende au sens littéral du terme : il mérite d'être écouté et vu en scène. Cette « signature » vocale affecte chacune de ses prises de parole et concerne donc autant son activité de chanteur (dans l'opéra-comique cette activité inclut du texte parlé) que son exercice de régisseur qui s'adresse régulièrement au public pour faire des annonces¹⁰⁸. Ce qui pourrait paraître comme un défaut de conformité (à la bonne diction, à l'art de déclamer « à la française ») est en fait un redoutable atout qui œuvre sinon à la « reconnaissance » du moins à la « connaissance » d'un homme qui, par l'ampleur modeste de ses rôles et l'humilité de sa fonction de régisseur, n'est pas destiné en premier lieu à figurer sous le feu des projecteurs dans les comptes-rendus de presse. Cet accent, bien difficile à reconstituer à priori demeure assez énigmatique. Louis Paliani est certes né en Espagne, mais il en est parti relativement jeune, ce qui aurait pu lui laisser tout loisir de gommer d'éventuelles traces hispanisantes dans sa prononciation. On peut imaginer qu'il en reste des signes mais son séjour de longue date en France et sa formation¹⁰⁹ puis sa pratique d'acteur au sein de différentes troupes auraient eu toute l'opportunité de

¹⁰⁷ La presse fait aussi parfois référence à cette imbrication sous forme d'anecdotes. Les anecdotes sont en effet le mode d'expression privilégiée quand il s'agit de faire référence au travail du régisseur. À la rubrique « Échos de Paris » *Le Figaro* du 27 avril 1856, p. 8 emploie ce mode de récit à mi-chemin entre la chronique et la légende : « Un soir, Paliani avait, dans un rôle, une lettre à remettre à un personnage de la pièce qu'on jouait. Paliani, en artiste consciencieux et qui a toujours la tête pleine de son répertoire, songeait à l'opéra d'Auber, qui devait terminer le spectacle. Sous cette préoccupation profonde, il entre en scène et présente la lettre.

– De quelle part ? demande le camarade qui reçoit la lettre.

– De la part... de la part du diable, Monsieur répond le bon Paliani. Qui fut le plus étonné, de Paliani ou de son camarade ? Ce fut le public ». Legendre.

Peu importe la véracité de cette histoire, il est à noter que dans l'imaginaire collectif des contemporains de Paliani le chanteur et le régisseur se confondent dans un investissement commun au service du spectacle.

¹⁰⁸ Voir à ce propos la partie consacrée à Paliani régisseur. Il porte notamment le titre de « régisseur parlant au public ».

¹⁰⁹ On ne sait rien de la formation musicale et théâtrale de Louis Paliani qui a très probablement profité d'un environnement ouvert aux pratiques artistiques. C'est ce que laisse à penser l'étude précédemment exposée de son entourage familial qui compte d'autres noms du milieu. Par ailleurs l'hypothèse d'un apprentissage « sur le tas » nous semble le plus probable. D'abord parce qu'il n'existe pas à proprement parler d'écoles spécifiques dédiées à cet enseignement artistique à l'époque, à l'exception du Conservatoire dont les registres ne mentionnent pas Louis Paliani (l'un de ses probables neveux en sort diplômé bien des années plus tard).

corriger cela. Peut-être Paliani entretient-il lui-même cette « signature » qu'il ne cherche pas à masquer, ou bien cette élocution caractéristique est-elle en fait un « défaut » de prononciation bien plus qu'un accent persistant. Quoiqu'il en soit cette « marque de fabrique » du style Paliani est l'objet de multiples récits, anecdotes et remarques en tout genre dans la presse, avec souvent une forte connotation humoristique. Il est vrai qu'un tel signe pour celui qui est avant tout perçu comme un acteur est un phénomène suffisamment rare et surprenant pour être souligné, la diction étant un des premiers critères d'appréciation d'un comédien. Il est d'ailleurs curieux que ce particularisme soit évoqué quasi exclusivement à propos de moments « parlés » (texte au sein des opéras-comiques et annonces de régisseur). Cette empreinte phonique n'est peut-être pas présente lors du chant, comme c'est le cas chez certains acteurs qui perdent leur accent en scène ou certains bègues qui retrouvent une élocution fluide en passant à l'expression chantée. Peut-être Paliani s'illustre-t-il davantage dans les scènes théâtrales que lors d'interventions vocales souvent brèves ou peu, exposées. Cette diction si particulière est associée à l'utilisation du « ch » de manière inappropriée et dérivant d'une déformation phonique. L'emploi de certaines expressions telles que le « fouch'tra » associé à une langue populaire patoise est aussi mentionné¹¹⁰. La connotation « paysanne » de sa diction est par ailleurs évoquée ainsi qu'en témoigne *Le Figaro* du 14 octobre 1855 :

On jouait *les Noces de Jeannette*. Un couple provincial écoutait de toutes ses oreilles.

– Tiens, dit le mari, il paraît que ce sont des paysans.

– Oui, répond la femme, et de la campagne : mais dans quel pays ?

– Je crois que c'est en Bresse.

– Oh non !

– Je te dis que si.

La discussion s'échauffait. Entre Paliani.

– Ah ! dit la femme, vois-tu maintenant comme tu es entêté ? Diras-tu maintenant que ce ne sont pas des Auvergnats ?

Malgré ces certitudes affichées concernant la provenance supposée de Paliani, le flou demeure la règle quant à la région associée à sa diction. Les volontaires ne manquent pas lorsqu'il s'agit de conclure à propos de l'origine de cette prononciation. L'immense majorité des commentateurs voient en Paliani un Auvergnat. Cette désignation, qui s'installe jusqu'à devenir indissociable de sa personne, semble assez loufoque comme s'en amuse *Le Figaro* :

¹¹⁰ « Un porteur d'eau du quartier créature innocente que Pascal rasait avant sa superbe opulence, et qui, n'étant pas en tenue du dimanche, s'est vu contraint de se retirer, en accompagnant sa sortie d'un formidable fouch'tra, que n'eût pas dédaigné Paliani », *Le Figaro*, 30 mars 1856, p.6 « Correspondance », P. de la Rozaie.

La légende de Louis Paliani n'est plus à établir, elle est connue de tout Paris. Sous prétexte qu'il a un nom savoyard, on a fait à cet excellent homme mille farces de fumiste et on l'a baptisé *l'Auvergnat*¹¹¹ de l'Opéra Comique » sobriquet qui lui restera dans la postérité¹¹².

Cette appellation serait-elle véritablement liée à son patronyme ? Paliani sonne certes italien (à cette époque, savoyard, la Savoie étant rattachée jusqu'en 1860 à l'état italien de la Sardaigne¹¹³). Mais cela n'a justement aucun lien avec l'Auvergne. Et l'on peine à deviner dans l'accent auvergnat tel qu'on se le représente aujourd'hui une manière caractéristique de prononcer les « ch ».

En revanche il faut noter qu'aussi farfelue que paraisse cette association entre le tic de langage et la région auvergnate, l'auvergnat dérive de la langue occitane, elle-même très proche du catalan. Mais cela fait beaucoup de suppositions ; cette assignation géographique est bien trop fluctuante pour être convaincante, et la presse assume parfaitement cette approximation¹¹⁴. On lui trouve des origines diverses et variées¹¹⁵ sans aucun fondement¹¹⁶.

Cette désignation serait donc davantage le fruit d'un hasard qui se serait perpétué au gré des articles jusqu'à devenir un emblème, au même titre qu'un surnom. C'est un véritable blason sonore que porte Paliani rendant son interprétation unique, aussi par le biais du truchement comique qu'entraîne sa non-conformité à la norme en matière de prononciation.

Il semble même, aussi incongru que cela puisse paraître, qu'il détienne une forme d'originalité et d'autorité¹¹⁷ en la matière. Sa façon de s'exprimer est une manière à part

¹¹¹ Le journal *La Causerie* le désigne comme « le plus Auvergnat des aubergistes et des régisseurs », *La causerie*, 15 décembre 1861, p. 3, « théâtre », Léon Leroy.

¹¹² *Le Figaro*, 17 janvier 1875, p.4, « le théâtre de l'Opéra Comique » Jules Prével.

¹¹³ Il est fait référence à Paliani à ce propos dans *Le Figaro*, 28 juin 1860 « L'annexion a relevé la profession du zélé comédien. Puisqu'il n'y a plus de Savoyards, conservons du moins cet admirable Auvergnat ». *Le Figaro*, 28 juin 1860, p. 5, « Théâtre : un chapitre des mémoires de l'Opéra-Comique », B. Jouvin.

¹¹⁴ « Dès samedi le bruit s'était répandu à la Bourse que M. Paliani, à qui incombe spécialement le devoir de nommer les auteurs aux premières représentations à l'Opéra Comique, tâche dont il s'acquitte avec cet accent où le public des premières retrouve à la fois un vague écho de l'Alsace, de la Savoie et de l'Auvergne » *Le Figaro*, 25 janvier 1869, p.1, « Gazette de Paris », Albert Wolff.

¹¹⁵ C'est la distorsion verbale qui est mise en évidence plus qu'une origine géographique définie. On lui prête un langage particulier, peu importe comment il est identifié : « M. Cholet sera-t-il en procès à l'Opéra Comique ? MM. Siraudin et Choler feront-ils rentrer dans la caisse sociale les huit mille francs envoyés à l'héritier de Mozart ? – That is the question, pour parler comme M. Paliani », Charles de Courcy, *Le Figaro*, 28 novembre 1858, p. 7, « Les coulisses du théâtre », Charles de Courcy.

¹¹⁶ « Ce que notre confrère n'a pas dit, parce qu'il l'ignorait sans doute, c'est que quelques spectateurs, trompés par l'accent d'Aurillac de M. Paliani ont cru de bonne foi que celui-ci allait chanter une chansonnette comique dans le goût de la *Première barbe* » *Le Figaro*, 23 juin 186, p.6, « Échos de Paris », A. Legendre.

¹¹⁷ *Le Figaro* met en avant cette forme d'autorité, bien qu'absurde car le rôle de l'Auvergnat ne correspond à aucune réalité théâtrale définie. « *Le Bal auvergnat* n'a pas la prétention d'être une pièce. C'est une

entière de parler la langue française. À propos des activités proposées à un touriste en voyage à Paris *Le Figaro* écrit :

Reste l'opéra, mais l'opéra... bien que celui de Wiesbaden offre le curieux spectacle d'une exécution polyglotte ; ainsi j'ai entendu dans *Les Huguenots* un rôle en allemand, un autre en italien, un troisième en anglais et un dernier en français, Paliani¹¹⁸.

Il est ainsi présenté tour à tour en chef de file d'une école¹¹⁹, ou chef de tribu¹²⁰ parangon de la mauvaise diction théâtrale¹²¹. On va jusqu'à lui attribuer, certes avec un trait d'humour, la responsabilité de la mauvaise diction de ses camarades de plateau :

Tous les jours, leçon d'ensemble sur le premier acte de la Diva. Notre oreille indiscreète a entendu Nathan chanter quelque chose du plus pur Auvergnat.... On voit que Nathan a eu de longues relations avec Paliani¹²².

Une telle réputation le desservira-t-elle ? Il n'en est rien car cette « couleur » exotique indéfinissable teinte apparemment toutes ses interprétations et marque le public, comme la presse. Elle est aussi le ciment de sa réputation et sa marque de fabrique :

Le jour de la justice serait-il arrivé, qu'il est sérieusement question de créer au conservatoire une chaire d'Auvergnat (classe d'opéra-comique) et de la confier à Paliani ?
Paliani, auteur-régisseur, ne gagne que 3.000 francs par an !!!
Ses créations : l'Auvergnat de *Fra Diavolo*, l'Auvergnat du *Déserteur*, l'Auvergnat des *Diamants*, l'Auvergnat des *Porcherons*, L'Auvergnat de la pièce bretonne *La Croix de Marie*, L'Auvergnat de la pièce italienne *Les Trovatelles*, L'Auvergnat des *Noces de Jeannette*, L'Auvergnat des *Sabots de La Marquise*, pièce dans laquelle il apporte un bouquet qu'il devrait garder pour lui etc. etc.¹²³.

Le ton goguenard de ce type d'article ne doit pas faire perdre de vue que cette marque interprétative, aussi factice et curieuse, soit-elle, ancre le travail de Paliani dans la mémoire collective. Cette singularité en fait un personnage, parfois à la limite du personnage de fiction, qui se prête à merveille à la mise en scène du monde des coulisses

pochade, une débauche, un éclat de rire, si vous voulez. Cela n'est pas fort, mais cela amuse et dure peu. Grassot, Brasseur et Michel s'y donnent joyeusement la réplique. Il pourrait bien se faire qu'il y eût chez Michel l'étoffe d'un bon comédien. Sa création de l'Auvergnat porteur d'eau ne serait pas désavouée par le grand maître à tous, Paliani ». Cette autorité est aussi mise en scène sous la forme d'une prétendue expertise en matière d'auvergnat, toujours dans *Le Figaro* du 8 juillet de la même année : « Bien plus notre Paliani ordinaire va transcrire cette lettre en auvergnat. – Fouchtra, la Catarina !!! ». *Le Figaro*, 15 avril 1855, p.7, « Théâtres et concerts », H. de Villemessant.

¹¹⁸ *Le Figaro*, 11 juillet 1858, p. 6, « Les coulisses », M. Clairville.

¹¹⁹ « Mais Monsieur, c'est à un Auvergnat que vous avez confié ce rôle ! C'est donc un élève de Paliani ? », *Le Figaro*, 2 décembre 1855, p.7, « Théâtres », Victor Cochinat.

¹²⁰ « Lui, un Auvergnat de la tribu des Paliani, me répond en relevant la tête : -Ah ! fichtra ! chai vota comme un cheil homme » *Le Figaro*, 27 janvier 1856, p.2, « Nouvelles à la main », H. de Villemessant.

¹²¹ « Monsieur Pellegrin fait monter aussi *Le Barbier de Séville*, avec le baryton Magne, Mademoiselle Claye, qui sort du Conservatoire, Prilleux, qui a déjà montré du talent dans le rôle de Bartholo, et avec Florenza. C'est un travail énorme, nous assure-t-on, que de faire répéter ce dernier, qui est doué d'une langue particulière, puisée aux sources de cette école Paliani, qui a formé tant d'Auvergnats pour la scène française ». *Le Figaro*, 25 novembre 1855, p. 8, « Échos de Paris », Victor Cochinat.

¹²² *Le Figaro*, 27 janvier 1869, p.3, « Courrier des théâtres », Jules Prével.

¹²³ *Le Figaro*, 22 octobre 1854, p. 2, « Les théâtres de Paris : Opéra-Comique », H. de Villemessant, B. Jouvin.

goûté alors par une majorité du public. Ce qui est célèbre, c'est bien sa manière unique de « dire » :

Chacun n'a-t-il pas présent à la mémoire ces apartés de Paliani ?

– Ramache toi-même... faire grache ? – il ne fait que cha ! du *Déserteur* ; le – qu'est-chequ'elle a fait la Caterina ? des *Diamants de la couronne* ; ou bien encore le – qu'est-che qui dit donc avec Schon Deschebruyère ? des *Porcherons*.

Cela vibra autant que doit vivre l'art dramatique. [...] Il n'y a pas de grand artiste qui ne voit l'art sous un certain aspect : cet aspect est son idéal. M. Ingres voit gris : chez Victor Hugo, tout se formule en assonances et en antithèses : dans la composition d'un rôle et dans l'art de la détailler, Paliani sent, voit et parle Auvergnat. L'Auvergnat est son idéal. Mais comme il parle, grand Dieu ! quel grand porteur d'eau ! quel sublime chaudronnier ! Saint-Flour, qu'il te naisse un poète à cette heure ! la langue de cet enfant divin est trouvée¹²⁴.

Loin de le desservir, cette particularité de Paliani en tant que chanteur lui permet de se faire une place dans la galerie des nombreuses figures qui peuplent les journaux de l'époque. Là où le simple compte-rendu l'aurait sans doute relégué à ses rôles secondaires, ses exécutions toutes personnelles prêtent à rire, mais aussi à raconter. Elles forgent, malgré lui, un personnage « important » et incontournable de la scène théâtrale, non seulement du point de vue de la représentation, mais aussi du récit plus ou moins anecdotique qui en découle, pour le plus grand plaisir du lecteur friand d'événements en tout genre.

Le Figaro du 28 juin 1860 confirme à quel point c'est ce « défaut » qui lui ouvre les portes de la notoriété et de la reconnaissance publique :

On ne se figure pas l'Opéra Comique sans Paliani son factotum, ni Paliani sans l'Opéra Comique, son orgueil. Quand on jouait *la Perruche*, à un moment de la pièce, une choriste à la cantonade parlait pour l'oiseau empaillé qui figurait en scène. Un soir la choriste manqua la réplique et Paliani ne consultant que son zèle se mit à moduler pour la perruche :

– Elle a embranché le porteur d'eau !

– Cha che voit elle a chon accent ! riposta une voix dans la salle.

Ce fut le plus beau triomphe obtenu par l'honnête Paliani dans sa longue carrière.

Je me trompe, un jour pour les besoins du service, Paliani avait eu une entrevue avec M. Roche et le ministre de Napoléon III qui avait lu dans les petits journaux les plaisanteries que l'on faisait sur l'Auvergnat, flatta singulièrement son amour-propre en disant « nous sommes du même pays M. Paliani ? »

En tant que chanteur, Paliani fait donc une carrière remarquée : la modestie de ses rôles ne l'y prédestinait pas. La qualité de ses interventions scéniques, du point de vue du jeu d'acteur, l'étendue de son répertoire, sa polyvalence, ses « traits » personnels en matière de diction concourent à en faire une figure appréciée du public. Elle est familière de la presse qui goûte sa personnalité singulière comme une opportunité pour un récit parfois très décalé, peu scrupuleux de la réalité, mais qui contribue, en dépit de sa diction

¹²⁴ *ibid.*

décriée, à forger sa réputation. Il serait pourtant quelque peu malvenu de considérer sa carrière d'interprète comme un tout à part entière. Son activité d'interprète ne peut en effet se concevoir sans garder à l'esprit qu'il exerce cette fonction conjointement avec celle de régisseur et que les deux métiers s'alimentent sans cesse l'un l'autre¹²⁵. Pour compléter cet aperçu de carrière, et afin de mettre en perspective sa vie d'interprète, il faut envisager son parcours en tant que régisseur. Son existence correspond temporellement à sa période d'activité et se prolonge un peu au-delà, sa fonction de chanteur étant réduite à la fin de sa carrière.

2.1.3 Palianti régisseur

Se plonger dans le parcours de Louis Palianti en tant que régisseur, revient à considérer l'ensemble de sa carrière à l'Opéra Comique où il démarre conjointement en 1836 ses activités d'interprète et de régisseur. Son activité de régisseur s'étend cependant sur une période plus longue car à la fin de sa carrière (ce qui correspond aussi à sa fin de vie), son énergie se concentre sur son rôle de « factotum du théâtre » ainsi que ses contemporains aiment à qualifier son activité. Ce tour d'horizon aura aussi pour but, grâce à son exemple, de donner un aperçu du travail du régisseur à Paris à cette époque, car il partage avec ses collègues un certain nombre de charges et coutumes communes à une profession pourtant disparate, et encore mal connue des historiens du théâtre, la régie lyrique au XIX^e siècle n'ayant fait l'objet d'études qu'au regard des traces matérielles laissées : les livrets de mises en scène. Cette composante, est bien sûr essentielle, mais ne doit pas éclipser les autres tâches multiples de cette fonction.

2.1.3.1 Être régisseur au XIX^e siècle aspects de définition

Définir le métier de régisseur est une gageure. Il faut pour ce faire, prendre en compte une multitude de paramètres, tant il recouvre des réalités diverses. Ces disparités ont pour origine le lieu d'exercice de la fonction, les dimensions et prestige du théâtre en question, la tradition inhérente à chacun, modelée par les équipes et directions, et la place

¹²⁵ Ce cumul est quasiment la règle, *Le Monde dramatique* affirme que « Généralement, pour être régisseur, il faut avoir été acteur et acteur malheureux. Sur cent régisseurs, quatre-vingt-dix au moins sont arrivés à cet honorable résultat après des chutes nombreuses ». *Le Monde dramatique*, 15 août 1839, p.3, « Variétés : esquisses dramatiques », L.de V.

du régisseur dans la hiérarchie (il existe divers types de régisseurs plus ou moins autonomes). Tout cela concourt à faire de la régie une fonction mouvante, selon l'évolution du travail. L'élaboration du spectacle (répétitions, représentations, etc.) conduit à autant de moments qui mettent en œuvre la nécessaire polyvalence des équipes de régie, et les nombreuses tâches qui leur incombent, appellent une répartition variable, principal obstacle au chercheur qui tente de cerner le contour de la fonction. Certains éléments récurrents permettent toutefois d'esquisser des lignes communes à ce qui apparaît bien à l'époque, comme un corps de métier. Ces régisseurs sont à la fois des « hommes » (la place semble être à l'époque exclusivement masculine) en prise directe avec le public mais aussi des hommes de l'ombre sur lesquels se concentre la fascination des contemporains pour le monde des coulisses propice aux fantasmes journalistiques. Les dictionnaires ne sont pas d'un secours absolu lorsqu'il s'agit de définir la spécificité. Ils permettent cependant, dans une perspective historique, de penser l'évolution du métier ou du moins de l'image que s'en font les rédacteurs lors de la publication de la définition. En 1863, le *Littré* propose : « Régisseur : celui qui régit, qui est chargé de régir, à la charge de rendre compte. Régisseur d'un théâtre. Le régisseur d'un domaine¹²⁶ ». Cette définition reste très vaste et peu explicite quant au contenu de la charge. Elle est d'autant plus troublante si on la confronte à la définition du terme « mise en scène » présenté comme « les préparatifs, les soins qu'exige la représentation d'une pièce de théâtre ». On voit poindre ici l'une des problématiques principales qui émerge à propos des contours de ce travail : son rapport à la mise en scène, la confusion, la superposition des rôles, entre faire œuvre de régie et faire acte de mise en scène¹²⁷. Nous reviendrons sur cet aspect du métier. La définition ci-dessus pourrait correspondre partiellement au travail du régisseur qui, le premier concourt aux préparatifs de la pièce. Un siècle plus tard, le *Robert*¹²⁸ met à jour la même ambivalence : « Régisseur, n.m. 1724, dérivé de régir. Celui qui administre, qui gère. Régisseur d'un théâtre : celui qui organise matériellement la représentation ». Cette définition n'interroge que si on la met en regard de celle que ce même ouvrage propose de la mise en scène : « organisation matérielle de la représentation (choix des décors, places, mouvements et jeu des acteurs ; rythme, etc.). Là encore, la distinction est difficile à établir, sans doute parce que ces définitions sont

¹²⁶ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* p. 1560, Paris, Hachette, 1863.

¹²⁷ Cause ou conséquence de cette confusion, le terme de régisseur désigne en allemand le metteur en scène l'usage du terme perdure encore aujourd'hui.

¹²⁸ P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, t. 5, p. 740, Paris, Le Robert, 1953.

orientées vers la finalité du métier (la mise en scène en tant qu'œuvre) plutôt que vers une réalité de la création qui prendrait en compte la chronologie du travail de plateau ainsi que la répartition des tâches entre les divers protagonistes. Cette perspective de la mise en scène est cependant opérante car elle illustre bien la confusion qui règne au XIX^e siècle quant à la répartition des rôles. Le metteur en scène est ainsi présenté : « Au théâtre, celui, celle qui assure la réalisation sur scène d'une œuvre dramatique¹²⁹ ». Dans le cadre du théâtre lyrique de l'époque qui nous occupe ici, la « réalisation de la mise en scène » est confiée le plus souvent à quelqu'un (le régisseur) qui n'en est pas l'auteur mais en est le dépositaire et garant. C'est finalement le *Grand dictionnaire universel* de Pierre Larousse¹³⁰ qui, empruntant pour une grande part ses informations à celui d'Arthur Pougin¹³¹, présente le tableau le plus complet du métier de régisseur.

2.1.3.2 Évolution et perspectives historiques

Il serait périlleux de décrire l'évolution du métier de manière générale tant celle-ci est fonction de chaque théâtre. Mais quelques pistes méritent d'être explorées.

L'apparition de la fonction de régisseur, comme métier à part entière et reconnu comme tel s'effectue de manière progressive. La « naissance du régisseur » est souvent documentée à partir de la fin de la Révolution (voire au début de l'Empire) mais avant cela, plusieurs professionnels du théâtre lyrique, à l'instar des maîtres de chant à l'Opéra de Paris ont des attributions qui entreront dans l'ère d'exercice des régisseurs. Le dictionnaire d'Harel¹³² propose une première description approfondie du métier. Arthur Pougin pose une distinction entre régisseur général, sous-régisseur et metteur en scène, prenant en compte les difficultés dues au changement de dénomination et de titre selon l'époque, et le théâtre concerné. En fait, dès 1810 sur les boulevards quelques écrits attestent de l'existence d'un « régisseur en chef » mais il reste difficile d'établir, faute de documents suffisants, une différence avec le régisseur général et de certifier que cela inclut un travail de mise en scène.

À l'Opéra certaines fonctions sont assurées par le régisseur de la scène et le régisseur général (postes créés dès 1816). Lorsque François Habeneck prend ses fonctions

¹²⁹ P. Robert, *op.cit.*, p. 574.

¹³⁰ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome 13, p.854, Paris, Larousse, 1866. Voir l'intégralité de la définition en annexe 26.

¹³¹ Arthur Pougin, *op.cit.*, p.642.

¹³² François-Antoine Harel, *op.cit.*, p.261.

à la tête de l'Opéra de Paris en novembre 1822, Il s'adjoint le secours d'un « régisseur » qui prendra plus tard le titre de régisseur général, bien que ce statut de régisseur ne figure pas dans le règlement de l'Opéra adopté jusqu'alors. En 1824 le titre de régisseur de la scène devient directeur de la scène. Dans le théâtre qui nous préoccupe ici, celui de l'Opéra Comique, l'évolution en faveur d'une place croissante accordée aux postes de régie est la même. Une décennie avant la prise de fonction de Paliani, la charge de régisseur est déjà si développée qu'elle ne peut être assurée par un seul homme. Elle est donc répartie entre un régisseur dévolu à ce qui est alors nommé la régie générale (nous reviendrons sur le détail de ces différentes fonctions), un régisseur dit « de la scène » et un régisseur dont le travail comporte une dominante administrative. L'arrivée de Pixérécourt à la tête du théâtre en mai 1824 entérine cette nouvelle organisation qui doit beaucoup à l'emblématique Veillard Duverger. Ce dernier a largement inspiré Louis Paliani dans l'exercice de son métier et son rapport à la mise en scène. Il est en place dès 1822 et selon la définition donnée par le *Dictionnaire théâtral* de Harel, il est en charge de « la partie scénique, de la direction des magasins, des costumes et des décorations¹³³ ». Il peut compter sur un second, Frédéric Lemétheyer, ancien officier de marine militaire, régisseur général en 1826 et 1827, puis régisseur de la scène, chargé de l'exécution du répertoire et de la conduite des ouvrages pendant les spectacles¹³⁴. Ce « maître de la scène » laisse les travaux subalternes de surveillance des accessoires ou des partitions à un « chef du matériel ». Malgré une division établie des tâches, le théâtre de l'Opéra Comique n'échappe pas à un flou terminologique, en grande partie dû à l'évolution constante de la profession et à leur répartition mouvante, au gré des personnalités et des besoins rencontrés par le théâtre dont le rythme de création évolue et, dans le cas de l'Opéra Comique demeure très soutenu tout au long du XIX^e siècle¹³⁵.

L'approche historique permet de mieux cerner, non pas la fonction de régisseur, mais les problématiques sur lesquelles reposent les confusions et hésitations propres aux termes employés pour désigner l'ensemble des tâches dévolues, regroupées sous le large vocable de « régie ». La proximité entre le travail d'administration, la gestion technique

¹³³ *ibid.*

¹³⁴ Ces informations ont issues des registres d'émargement du théâtre de l'Opéra-Comique consultés aux Archives Nationales dans le fonds F21 cotes AJ1091 à 1097.

¹³⁵ Ce besoin constant de produire de nouvelles créations pour satisfaire un public exigeant en quête perpétuelle de nouveautés est, comme nous l'avons vu l'une des marques de fabrique de l'Opéra Comique. Cet état de fait contribue sans doute à expliquer pourquoi, particulièrement au sein de cette troupe, la question de la place du régisseur est centrale, et comment ce rôle est reconnu, défini et intégré de manière normée au processus de création.

et la création artistique n'entrave pas pour autant l'émergence d'une fonction relativement nouvelle : celle de régisseur, qu'il soit nommé régisseur, régisseur général, maître de scène, régisseur de la scène, autant de noms attribués aux artisans qui contribuent au travers de leur travail, parfois à la limite entre l'administratif, l'artistique et la technique, à la réalisation et au bon déroulement du spectacle.

Malgré cette complexité, un ordre quasi hiérarchique émerge lors de la comparaison des divers titres de régisseur. L'évolution de carrière est donc possible. Ainsi Paliani occupe d'abord les fonctions de sous-régisseur¹³⁶ à partir de 1836, puis de régisseur (le grade supérieur) à partir de 1849 et jusqu'à la fin de son activité en 1875. Il n'accèdera pas aux échelons suivants (régisseur général et/ou directeur de la scène) mais cela ne l'empêchera pas de marquer durablement l'histoire de la profession, bien davantage que la plupart de ses collègues de régie pourtant plus haut placés. De plus, même lorsqu'il est au plus bas de la hiérarchie, le régisseur possède l'ascendant sur une partie du personnel, et sa qualité de chef de service¹³⁷ lui en donne autorité (autorité qui peut, bien sûr, être répartie entre les différents régisseurs).

Cette idée de hiérarchie est aussi mise à mal dans les faits tant la répartition des tâches est, semble-t-il, très fluctuante au gré des besoins, des disponibilités et des

¹³⁶ A ces questions de hiérarchie et de répartition des tâches il faut ajouter une profusion terminologique qui n'aide pas à éclaircir les choses. Dans son *Code théâtral*, Rousseau indique : « Il est deux espèces de régisseurs : le régisseur général et le sous-régisseur, appelé, en termes de coulisses, *régisseur des bouts de chandelles* ». Jacques Rousseau, *Code Théâtral, Physiologie des théâtres, manuel complet de l'auteur, du directeur, de l'acteur et de l'amateur contenant les lois, règles et applications de l'art dramatique*, Art 2, p. 69, Paris, J-P Roret, 1829.

¹³⁷ Arthur Pougin, dans son article consacré aux « Chefs de service », place les régisseurs d'office à l'échelon hiérarchique supérieur par rapport à la majorité du personnel du théâtre. « Les chefs de service sont nombreux dans tout établissement dramatique de quelque importance, et chacun d'eux, investi de l'autorité nécessaire sur les artistes ou employés placés sous ses ordres, est responsable devant la direction du théâtre de la marche et de la bonne exécution du service qui lui est confié. C'est dans les théâtres lyriques que, par le fait de la présence de la musique, les chefs de service sont les plus nombreux. Sont chefs de service dans un grand théâtre, soit artistique, soit personnel, soit matériel : les régisseurs, les chefs d'orchestre, les chefs du chant, les chefs des chœurs, les maîtres de ballet, le chef des comparses, les chefs costumiers et costumières, le chef machiniste, l'inspecteur de la salle, le caissier ; le maître coiffeur, le chef d'accessoires, le chef de copie. Les chefs des services artistiques sont chargés non seulement de la direction des études et des exécutions, mais de la discipline, de la bonne tenue et de l'exactitude de leur personnel ; leur autorité a un côté administratif auquel nul de leur subordonné ne peut se soustraire ; ils infligent les amendes à ceux qui les ont encourues, ils ont le droit de réprimande et de révocation, ils sont enfin, comme nous le disions, investis de l'autorité qui est le corollaire naturel de la responsabilité qui pèse sur eux ». Arthur Pougin, *op.cit.* p.164. Notons que les régisseurs occupants eux-mêmes la plupart du temps d'autres fonctions (souvent artistiques) au sein du théâtre, cette position est à relativiser. Ils tiennent leur autorité davantage d'un savoir-faire et d'un droit d'user de leur état pour faire respecter les règles, mais cela ne se traduit pas nécessairement en termes de pouvoir au sein du théâtre, et de rémunération. Par ailleurs Rousseau souligne cet aspect hiérarchique : « Le régisseur est le ministre du directeur ; et c'est bien au théâtre que la responsabilité ministérielle n'est pas une utopie ». J. Rousseau, *op. cit.*, chapitre III « du régisseur », article 1, p. 69.

compétences spécifiques de chacun. L'interchangeabilité des appellations pour désigner une même fonction en témoigne car celui qui est nommé le « directeur de la scène » est une sorte de grand régisseur général ou régisseur en chef (bien que le terme soit peu usité à l'époque), et il est rare qu'un théâtre accueille conjointement deux salariés ayant chacun ces attributions¹³⁸. Dans la pratique le chef de la régie revêt l'un ou l'autre blason. L'apparition de ces titres dans le vocabulaire de l'époque, est à prendre en compte car elle n'est pas due au hasard et illustre le soin accru porté au travail de mise en scène. À l'Opéra, à Paris, la création des titres de régisseur général et de directeur de la scène est intimement liée aux réformes que subit l'institution sous la Restauration et qui feront de la mise en scène, de préférence fastueuse, le cœur du projet de toute création théâtrale, lyrique et chorégraphique¹³⁹.

2.1.3.3 Le « bon régisseur » qualités requises et parcours professionnel

Il paraît donc assez clair qu'en raison de son caractère parfois insaisissable, la désignation de « régisseur » est employée pour décrire des réalités professionnelles diversifiées¹⁴⁰. Les parcours professionnels ont malgré tout un certain nombre de points de convergence qui donnent « corps » à cette profession hétéroclite.

La première qualité exigée d'un régisseur est sa connaissance du théâtre, le « théâtre » étant entendu ici à la fois comme un art (le régisseur doit posséder une solide

¹³⁸ Il faudrait aussi nuancer l'apparente omniscience d'un tel personnage. En 1827, Jean-Toussaint Merle voit dans ce titre une sorte de démiurge du théâtre : « Le directeur de la scène serait spécialement chargé du personnel, il réglerait le répertoire avec l'administrateur général, ferait la distribution des rôles, surveillerait les représentations, dirigerait les répétitions et la mise en scène des ouvrages, il ferait exécuter sous ses ordres les décorations, les machines et les costumes, d'après les programmes qui lui auraient été remis par les chefs des autres services, et réglerait avec le chef de la danse les programmes des ballets ». Jean-Toussaint Merle, *De l'Opéra*, Paris, Baudouin frères libraires, 1827, p.12. Il est concrètement impossible dans un théâtre aux dimensions de l'Opéra Comique que l'ensemble de ces tâches soit réalisé par une seule et même personne. La projection de Merle englobe davantage l'ensemble des éléments du théâtre pouvant entrer dans le champ de la régie.

¹³⁹ À l'Opéra Comique, des moyens plus limités font taire cet élan dévolu à la mise en scène mais cela est compensé par le rythme effréné des créations ; les archives du théâtre sont parlantes quant à la façon dont le théâtre du point de vue artistique, technique et organisationnel doit son salut au travail de l'équipe de régie.

¹⁴⁰ Cette diversité est toujours d'actualité. Si la régie à l'Opéra comporte un nombre important d'aspects communs, l'organisation et la répartition plus ou moins hiérarchique des tâches varie d'un théâtre à l'autre. De plus, la notion de « régie » renvoie à des réalités très éloignées dès lors que le champ d'application de ce terme n'est plus le même. Ainsi, un régisseur au théâtre n'a sans doute pas la même pratique que son « collègue » à l'Opéra, il peut être spécialisé dans tel ou tel domaine (son, lumière etc.) et l'un comme l'autre ont des pratiques très éloignées d'un « régisseur » en charge par exemple des œuvres d'un musée. Cette disparité au sein de la famille élargie des régisseurs permet aussi par contraste de voir ce que les régisseurs d'Opéra partagent dans leur vie professionnelle malgré les variations dues à leurs conditions de travail (lieu, poste, etc.).

habitude du plateau, du répertoire, des traditions interprétatives qui s'y rattachent), mais aussi comme un lieu particulier. Il est en effet maître chez lui c'est-à-dire qu'il a une connaissance profonde de l'histoire des lieux, des us et coutumes qui s'y rattachent, des protagonistes qui l'habitent. Très rares sont ceux n'ayant pratiqué que la régie. Leur travail peut être la suite logique d'une carrière artistique mais il n'est pas une « consolation » ou consécration de fin de carrière, il se cumule parfois avec les fonctions artistiques dans une même période¹⁴¹. Dans ce cas, les rôles se superposent et il est délicat de définir la répartition horaire dévolue à l'un ou l'autre mandat. C'est le cas de Louis Palianti, dont on pressent, au regard des coupures de presse, que le travail de régisseur est son office principal, agrémenté de quelques participations scéniques¹⁴². Le régisseur n'est en effet jamais la tête d'affiche d'une troupe, il est la plupart du temps un acteur ou chanteur secondaire dont on peut apprécier les prestations, mais il n'est pas soumis aux mêmes exigences artistiques en raison de sa double casquette. Cette pratique est même triple, lorsqu'il se voit confier le travail de mise en scène. Cette polyvalence est parfois mal comprise. L'addition de ces tâches très variées, est inhérente au poste, commune aux régisseurs et se confond souvent avec un cumul des fonctions. *La France théâtrale* remarque ainsi dans son édition du 19 mars 1846 :

C'est étonnant comme dans notre administration théâtrale les régisseurs sont cumulards ; celui du Grand-Théâtre est le chef de l'école de danse ; aux Variétés le régisseur en chef est quasi poète, et le second régisseur est correspondant dramatique ; je pense que des trois c'est ce dernier qui doit gagner le plus d'argent, par les tuteurs (*sic*) d'acteurs qui courent¹⁴³.

Pour coller à la réalité de l'époque il faudrait davantage penser en termes de porosité des fonctions attachées à la scène¹⁴⁴ bien que celles-ci fassent appel à des compétences parfois assez disparates¹⁴⁵. Par ailleurs, les commentateurs de l'époque font

¹⁴¹ Notons que le choix de cette carrière correspond parfois à la reproduction du modèle familial. Il existe sinon des dynasties, du moins des familles de régisseurs au sens restreint du terme. Souvent le fils, ou le neveu reprend des fonctions de régie au sein du même théâtre ou dans un autre théâtre.

¹⁴² Louis Palianti n'est pas un cas isolé, la plupart du temps, le rôle de régisseur est mis en avant au détriment de la pratique d'interprète. À propos du Théâtre du Gymnase dramatique Adolphe Poujol indique : « Monval est régisseur général du théâtre ; c'est très bien, et je l'en félicite, car je n'ai jamais entendu dire que le public eût à s'en plaindre ; il est aussi comédien, et sous ce rapport on n'a rien à en dire de mal ». Adolphe Poujol, *Théâtres, acteurs et actrices de Paris*, Paris, Dépôt central des pièces de théâtre, 1842, p.69.

¹⁴³ *La France théâtrale*, 19 mars 1846, p.3 « Théâtres des départements », G.de P. à propos du Grand-Théâtre de Bordeaux.

¹⁴⁴ Chaque carrière semble cependant être jugée distinctement : à propos d'Eugène Gross régisseur à l'Odéon on peut lire : « Outre son emploi de régisseur, ou les auteurs et ses camarades rendent justice à ses manières affables et convenables pour tous, il a le privilège de bien jouer les mauvais rôles. C'est du talent ». Adolphe Poujol, *op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁵ Dormeuil est l'un des exemples de ces parcours éclatés : Théâtre du Palais-Royal, p. 85 : Dormeuil « Ancien régisseur du Gymnase, où il était en même temps acteur, a continué de jouer la comédie au Théâtre du Palais-Royal. Il met la plupart des pièces en scène et donne d'excellents conseils non-seulement aux

volontiers circuler l'idée (pourtant fautive au regard des œuvres exécutées et des critiques récoltées) selon laquelle la régie serait un choix par défaut pour acteur raté. Le 15 août 1839, dans *Le Monde dramatique* on peut ainsi lire : « Généralement, pour être régisseur, il faut avoir été acteur et acteur malheureux. Sur cent régisseurs, quatre-vingt-dix au moins sont arrivés à cet honorable résultat après des chutes nombreuses¹⁴⁶ ».

Cette assertion est assez caricaturale et fait sans doute référence aux rôles souvent peu prestigieux distribués aux régisseurs, elle est cependant erronée car elle pourrait laisser croire à tort que la régie est un choix par défaut. Les motivations pour ce métier sont pourtant nombreuses bien qu'il soit délicat de les répertorier de manière individuelle. Cette difficulté s'explique par le fait que les parcours de vie de ces hommes des coulisses sont peu documentés sauf à travers la presse (comptes-rendus, anecdotes de couloir) et leurs propres écrits. Ces traces ont une destination purement pratique (livrets de mises en scène, registres) et laissent peu de latitude pour une interprétation biographique sauf à les croiser avec d'autres documents qui font malheureusement ici défaut. Bien qu'il soit impossible de mettre à jour de manière rigoureuse les éventuelles motivations qui poussent Paliotti et nombre de ses collègues vers la régie, il est toutefois important de montrer qu'ils n'occupent pas ce poste par hasard. Un certain nombre de qualités doivent être réunies pour exercer cette fonction, et elles sont communes aux divers régisseurs malgré la disparité de leurs pratiques¹⁴⁷. Un régisseur n'est pas choisi au hasard. Des compétences artistiques sont bien sûr requises. Dans le domaine des spectacles lyriques une formation musicale solide doit s'ajouter aux talents d'acteur. Cela explique que l'emploi soit le plus souvent tenu par un ancien chanteur¹⁴⁸. Le cumul des fonctions et l'omniprésence au théâtre imposent une certaine résistance physique, en dépit de l'âge parfois avancé des régisseurs lorsque leur activité de régie est entreprise à la suite de leur carrière artistique. À y regarder de plus près, et bien que des compétences techniques spécifiques soient requises, ce sont les qualités « humaines » qui semblent être les plus

acteurs, mais encore aux auteurs, qui s'en trouvent bien. C'est un directeur habile, plein d'esprit, de tact et de goût ». Adolphe Poujol, *op.cit.*, p.85.

¹⁴⁶ *Le Monde dramatique*, 15 août 1839, p.3, Variétés : esquisses dramatiques », L. de V.

¹⁴⁷ Il est frappant de constater que près de deux siècles après et en dépit des évolutions du métier, ces qualités exigées demeurent. Bien qu'il existe des formations, et que les parcours des régisseurs soient hétéroclites, beaucoup ont adopté ce métier à la suite d'une première carrière professionnelle dans le domaine artistique (danseurs en reconversion à l'issue de leur courte carrière, figurants ou comédiens évoluant dans le milieu lyrique ou encore musiciens en quête d'une nouvelle activité professionnelle).

¹⁴⁸ Notons que la connaissance musicale est une condition nécessaire mais non suffisante car c'est avant tout la connaissance du plateau et du jeu qui prime. Preuve en est, on ne compte pas d'anciens musiciens d'orchestre parmi les rangs des régisseurs à l'époque.

recherchées, et très probablement président au choix des régisseurs bien plus que leurs éventuels succès d'interprètes. Le régisseur doit faire preuve d'habileté en matière de rapports humains, car la communication est sa principale activité, il doit être capable d'exercer une autorité qui soit acceptée et ne heurte pas la sensibilité d'artistes dont l'ego peut être très développé¹⁴⁹. Une connaissance intime de la troupe et des personnalités qui la composent sont un atout majeur dans le but de ménager les esprits. À cet égard les articles consacrés au régisseur au chapitre XIII du *Code théâtral de Rousseau*¹⁵⁰ sont sans équivoque :

Art.6. Un sous-régisseur doit se dépouiller de tout amour-propre, de toute dignité d'homme, et se résigner à souffrir patiemment les sottises de ces messieurs, et la mauvaise humeur de ces dames. C'est le chemin du directeur.

Art 7. Un régisseur qui a le malheur d'avoir de l'âme et de l'éducation, n'a qu'une chose à faire : c'est de renoncer à un métier auquel il ne sera jamais propre.

Ces qualités relationnelles s'appliquent bien entendu à l'ensemble des intervenants qu'ils soient internes ou externes à la troupe. Le régisseur est par exemple l'un des interlocuteurs directs des auteurs et compositeurs. Cette proximité est à l'occasion mise en scène dans la presse à l'instar du *Figaro* :

Donc Meyerbeer, le grand, l'illustre, l'incomparable, le divin maestro a reparu sur la scène ; dans les bras robustes de l'Auvergnat Paliani !!! – Fouchtra ! – ce gaillard-là vous soulève en grand homme plus aisément qu'un chêne de bois ou qu'un couple de chaux d'eau¹⁵¹ !

La vie du régisseur est en effet bien souvent illustrée sur le mode de l'anecdote, voire de la caricature. Sans prendre ces éléments pour argent comptant, avec une certaine distance critique, on tire quelques conclusions, sinon quant à la réalité des faits, du moins quant à la perception de ce que doit être un bon régisseur. Il existe bien un faisceau d'attendus requis de la part du régisseur qui dessinent les contours d'une profession en mal d'unité. S'il acquiert une telle place dans le récit théâtral de l'époque c'est parce que ses qualités propres techniques et humaines, ses interactions privilégiées avec les membres de la troupe et les invités lui permettent de constituer une sorte de « mémoire du théâtre » dont il se trouve, de fait dépositaire, car lui seul occupe une place centrale. Vers lui convergent les données spatiales, temporelles, individuelles aussi bien que

¹⁴⁹ Dans *Le Code théâtral de Rousseau*, le régisseur sert d'ailleurs de mètre étalon en matière de bouc émissaire : Chapitre XII « Le souffleur art.3 : Le souffleur est, plus encore que le régisseur, le martyr d'une troupe. C'est tout simple : il est en contact plus direct avec les amours propres », James Rousseau, *Code Théâtral, Physiologie des théâtres, manuel complet de l'auteur, du directeur, de l'acteur et de l'amateur contenant les lois, règles et applications de l'art dramatique*, par L. Rousseau, l'un des auteurs du code civil « nourri dans le sérail j'en connais les détours », Paris, J-P Roret, 1829, p. 101.

¹⁵⁰ Jacques Rousseau, *op.cit.* p. 71 article « Régisseur ».

¹⁵¹ *Le Figaro*, 12 avril 1859, p.4, « Petits pamphlets de Figaro », *Le Petit Figaro*.

collectives qui font la vie du lieu. Livre ouvert, il détient le savoir quant à l'ordinaire (les règles qu'il a la charge de faire appliquer) et au singulier (les événements inhérents à la pratique du spectacle). Il est une véritable « mémoire vivante », et cela est facilité par la longévité des carrières. Il n'est pas rare que, comme Paliani, un régisseur fasse la quasi-totalité de sa carrière dans un même théâtre, ce qui lui confère un surplus d'autorité en matière de savoir. Il a pour mission de transmettre cette histoire, à plus ou moins long terme. La communication¹⁵² des traditions interprétatives est assez impalpable, car principalement orale, bien qu'on en trouve trace dans les livrets de mises en scène dont la rédaction échoie au régisseur qui fait, par ce biais, œuvre de transmission immédiate (la représentation en l'état) et sur le long terme (il produit une trace écrite, reproductible et communicable en dehors du théâtre). Cette activité transparaît, notamment, à travers l'émergence d'un vocabulaire spécifique propre à la régie. Dans son *Manuel des coulisses*, Dumersan fait référence à des termes propres au métier :

Retourner – un comparse : terme de régisseur, signifiant arrêter définitivement les positions et les pauses ; le premier jour on plante son comparse, et le cinquième jour on le retourne¹⁵³.

La rédaction des registres, dont nous verrons ultérieurement le détail, fait partie de ses attributions elle requiert de la part du régisseur deux autres qualités : l'exactitude et la faculté à mémoriser les événements y compris les plus insignifiants. Dans son opuscule humoristique *Derrière la toile*, Albert Vizentini, lui-même habitué des théâtres,¹⁵⁴ décrit ces qualités dans différents théâtres de la scène parisienne. Entre autres exemples, il cite les régisseurs du Théâtre Impérial lyrique, du Théâtre du Vaudeville et de celui des Folies dramatiques. Au Théâtre Impérial lyrique : « M. Arsène, régisseur, l'homme le plus fatigué de France et de Navarre, un écho en chair et en os, qui écrit sur son livre de régie à quelle heure tel figurant a éternué de travers¹⁵⁵ ». À la suite, il décrit un dialogue fictif entre les différents protagonistes du théâtre dans l'ambiance conviviale du foyer :

¹⁵² Cette transmission « de fait » n'est pas un but en soi, mais la somme des activités du régisseur le conduit à officier dans ce domaine. Elle touche par conséquent des destinataires changeants que sont tantôt les chanteurs, les autres régisseurs, les générations futures.

¹⁵³ Dumersan, *op.cit.*, p. 82. Restons très prudent quant à un usage « corporatiste » de ces termes. La plupart du temps les livrets utilisent un vocabulaire simple, peu technique et à la portée des non-initiés. Or c'est principalement par le biais de tels feuillets que s'établit une forme de communication entre les régisseurs parisiens (les principaux auteurs de ces brochures) et leurs collègues des théâtres de province.

¹⁵⁴ Albert Vizentini (1841-1906) violoniste, compositeur, metteur en scène, écrivain, journaliste et directeur de théâtre (Bouffes-Parisiens, Porte Saint-Martin Variétés, Folies-dramatiques, Gymnase) rien pour les théâtres parisiens, est lui-même issu d'une famille d'artistes. Son père était directeur de théâtre et metteur en scène.

¹⁵⁵ Albert, Vizentini, *Derrière la toile : foyers, coulisses et comédiens Petites physiologies des théâtres parisiens*, Paris, A. Faure, 1868, p. 113.

Je bois à Vizentini, notre régisseur général, l'homme exact, ponctuel, à cheval sur la discipline, sur l'ordre et le service. Rien qu'à voir son air de commandant on lui porterait les armes !

Félix : – j'arrive enfin à notre régisseur et camarade, Ricquier. Ricquier est le type du piocheur, s'occupe toujours d'algèbre, de mathématiques et passe ses matinées à la Sorbonne, et aux Arts et métiers ; ce qui lui a valu un premier prix de chimie, un autre de mécanique et la gloire d'être couronné en séance solennelle... Rien d'étonnant donc à ce que ses brochures soient surchargées d'X sur Y, à ce qu'il réponde équation quand on lui demande quelle heure il est. Obligeant et doux, Ricquier est précieux ; seul, il nous permet d'être quelquefois malade car il sait tous les rôles, est prêt à tout et joue quinze cents lignes au pied levé¹⁵⁶.

En dépit du ton anecdotique, il faut se souvenir que l'auteur de ces lignes a probablement vécu ce type de scène durant sa carrière, ce qui donne du crédit à son témoignage dont le ton enjoué et parfois farfelu ne doit pas masquer une part de réalité¹⁵⁷.

2.1.4 L'environnement professionnel de Louis Palianti

2.1.4.1 Un travail d'équipe

Le parcours professionnel ne peut être envisagé sans parler de l'environnement du régisseur.

Ce métier s'exerce nécessairement en équipe. L'équipe au sens large comprend la quasi-intégralité des salariés du théâtre car l'une des particularités du métier de régisseur est d'être en contact avec l'ensemble des services. Il est un interlocuteur incontournable dans l'organisation, la coordination et la diffusion des informations qui en permettent la bonne marche. Au sens plus restreint, l'équipe de régie comprend plusieurs régisseurs. Nous avons vu qu'ils occupent des titres variés (sous régisseur encore appelé régisseur des bouts de chandelle, régisseur de scène, régisseur, régisseur général, directeur de la scène). Pour comprendre l'activité de Palianti, et sa démarche d'écriture des livrets, il convient de voir de quelle manière son environnement direct l'a influencé. S'il apporte sans conteste un soin particulier et une originalité à sa production écrite, il est aussi un maillon dans la transmission des traditions et usages. C'est également le cœur du métier. Palianti parle très peu de son évolution au sein du théâtre et sa production se concentre de manière actuelle sur des outils pratiques ; il est donc difficile de décrire ses rapports

¹⁵⁶ Vizentini, « Théâtre du Vaudeville », *op.cit.* p. 143.

¹⁵⁷ En véritable expert, Vizentini cite de nombreux théâtres. À propos du Théâtre des Folies-Dramatiques dont le régisseur Dorlanges exerce depuis quarante ans, et possède une mémoire d'ange bien servie par les notes les plus minutieuses il indique « Ainsi vous saurez par lui que, le 9 septembre 1836 dix heures du soir, M. Mourier fit un faux pas dans la coulisse ». Albert Vizentini, *op.cit.*, p. 244.

avec ses collègues, qui, eux-mêmes ont laissé peu de témoignages directs concernant les interactions entre régisseurs. En revanche, certains articles de presse, ainsi que l'habitude propre à certains journaux de publier des tableaux de troupes présentant nommément les patronymes et fonctions des employés, permet indirectement de reconstituer partiellement l'environnement professionnel qui est celui de Louis Paliani à l'Opéra Comique. M. de Saint-Hilaire, Solomé, Colleuille, Victor Avocat, Eugène Mocker, Ponchard fils, Nathan, Duverger sont autant de noms qui ont jalonné la carrière de Louis Paliani. Bien que certains régisseurs soient à l'image de Paliani des modèles de stabilité et de longévité, la composition de la régie à l'Opéra Comique a une histoire mouvementée¹⁵⁸. À la veille de l'arrivée de Paliani dans la troupe, c'est M. de Saint-Hilaire qui officie en qualité de régisseur général :

M. de Saint-Hilaire, l'auteur de vaudevilles, vient d'être nommé régisseur général du théâtre royal de l'Opéra Comique. Sa nomination a été annoncée d'une manière assez singulière au foyer : Messieurs les artistes et employés du théâtre, y était-il dit, sont prévenus qu'ils doivent reconnaître comme régisseur général M. Saint-Hilaire, homme de lettres, à dater du premier février¹⁵⁹.

Mais ce dernier abandonne assez rapidement son poste¹⁶⁰ au profit de Solomé ce qui réjouit *La Gazette des théâtres journal des comédiens* :

Le directeur du théâtre de l'Opéra Comique a eu le bon esprit de repousser la foule de prétendants qui aspiraient à succéder à M. Saint-Hilaire dans le poste de régisseur général, et il a traité pour ces importantes fonctions avec un homme dont le retour à Paris ne peut être qu'extrêmement agréable aux artistes et aux auteurs ; c'est avec M. Solomé, qui a rendu de si grands services à l'Opéra, qui a régi l'Opéra Comique et a été ensuite directeur des théâtres de Bordeaux et de Rouen. M Solomé sera ici vers le 15 décembre et entrera aussitôt en fonction¹⁶¹.

Les tableaux de troupe sont une expression assez manifeste de la confusion qui règne à propos des différents postes de régie. Paliani y est tantôt désigné comme régisseur, premier régisseur, régisseur général. Les registres, quant à eux, sont plus précis et stipulent qu'il est successivement sous-régisseur puis régisseur. Les relevés de la presse donnent tout de même un aperçu relativement détaillé de l'évolution des équipes de l'Opéra Comique dont les compositions se présentent ainsi :

¹⁵⁸ En confrontant les registres avec les tableaux parus dans la presse il est possible de reconstituer partiellement l'évolution des équipes de régie à l'Opéra Comique.

¹⁵⁹ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, 5 février 1835, p. 296, « nouvelles diverses, anonyme.

¹⁶⁰ « On dit que M. Saint-Hilaire abandonne la régie du théâtre de l'Opéra Comique pour rentrer dans l'administration militaire ». *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, 5 novembre 1835, p.33, anonyme, « nouvelles diverses ». Au même moment *La France théâtrale* évoque quant à elle un différend qui souligne combien la fluidité relationnelle est la première qualité d'un régisseur : « M. Saint-Hilaire, qui était, depuis peu de temps, régisseur au théâtre de l'Opéra Comique, vient d'être destitué à la suite d'une explication vive où il n'a pas été le plus fort. Henri dont on a éprouvé le zèle dans les travaux de cette place, est provisoirement chargé de la remplir », *La France théâtrale*, 15 septembre 1844, p.8., « nouvelles diverses » Charles Rosny.

¹⁶¹ *La Gazette des théâtres journal des comédiens*, 10 décembre 1835, p.168, « nouvelles diverses ».

En 1840 : directeur Émile Perrin, inspecteur général Duval, secrétaire de l'administration Auber, régisseur de la scène Mocker, premier régisseur Victor, deuxième régisseur Paliani¹⁶².

En 1846-47 : Basset directeurs, Henri régisseur général, Colleuille idem, Paliani, *idem*¹⁶³.

En 1854 : Ed. Monnais commissaire impérial, M. Émile Perrin directeur, M. A. Denis secrétaire, M. Duval chef d'administration, Paliani régisseur, Duvernoy, régisseur de la scène, Victor, chef de la régie¹⁶⁴.

En janvier 1855 : Directeur Perrin, régisseur de la scène Duvernoy, secrétaire Denis, régisseur de l'administration : Victor avocat second régisseur, Paliani, régisseur¹⁶⁵.

À partir de 1862 : M. Adolphe Leuven directeur, M. Camille du Locle, administrateur, M. Victor Avocat, régisseur général et de l'administration, M. Ponchard régisseur général de la scène, M. E. Nathan, M. L. Paliani régisseurs¹⁶⁶.

Lorsque la régie est évoquée dans la presse, il y est souvent question de succession. Les régisseurs sont désignés comme « prenant la place de... tel ou tel régisseur », ce qui montre combien le régisseur est une figure connue du public. Par ailleurs ils sont souvent décrits sous forme de médaillons littéraires qui, mis bout à bout constituent une véritable galerie de portraits. Parmi ses plus proches, en voici quelques-uns dont l'influence sur la carrière de Paliani est notable. M. Colleuille est un compagnon de route de Paliani au début de sa carrière. *Le Monde dramatique* évoque ce dernier dans une rubrique baptisée « Physiologie et Statistique des théâtres de Paris » ; on y lit à propos de M. Crosnier le directeur :

Son comité de lecture, c'est-à-dire les personnes qui l'assistent dans l'audition des poèmes ou libretti d'opéra que les auteurs lui lisent, sont : MM. Cerfber, ses associés, M. Saint-Hilaire, homme de lettres et régisseur général du théâtre. Ils ont donné de nombreuses preuves d'habileté pour la mise en scène. Il y a un second régisseur, M. Colleuille, chargé d'indiquer toutes les répétitions et d'y assister. C'est l'emploi le plus utile et le plus pénible d'une administration dramatique.

Colleuille paraît donc constituer une sorte de binôme avec Paliani qui occupe la même fonction au même grade. À la succession de Colleuille on trouve Victor Avocat qui accompagne Paliani et dont il imite la longévité au sein de l'Opéra Comique¹⁶⁷ :

Régisseur d'administration... depuis 25 ans ! Il en a 74. Il est grand, le visage scrupuleusement rasé et des cheveux à lui. Né à Paris, Victor Avocat fut d'abord attaché à l'Intendance militaire. Ses succès dans les théâtres d'amateurs firent bientôt de lui un comédien. Il jouait les comiques ; mais ayant de la voix il travailla et aborda en province l'emploi des Martins. En 1831 il entra à l'Opéra Comique pour doubler Martin lui-même, jouer les Laruelle et les Ricquier ; M. Perrin le fit en 1849 chef du matériel, puis régisseur en remplacement de M. Colleuille. [...] Le régisseur est aimé et estimé de tous, malgré son impitoyable exactitude¹⁶⁸.

¹⁶² D'après Felix Roubaud *L'œil-de-bœuf des théâtres*, le Théâtre national de l'Opéra Comique en 1840, p. 117, Paris, Jonas Lavater, 1849.

¹⁶³ Extrait de *l'Annuaire des lettres des arts et des théâtres* année 1846-47 administration de l'Opéra-Comique.

¹⁶⁴ *Almanach impérial pour 1854*, Paris, Guyot et Scribe, 1854, p. 859.

¹⁶⁵ *Annuaire général du commerce, de l'industrie*, 1^{er} janvier 1855, Paris, Firmin Didot frère, 1855, p. 849.

¹⁶⁶ *Almanach impérial*, Paris, chez Guyot et Scribe, 1862, p. 905.

¹⁶⁷ Victor Avocat (1797-1880) est aussi interprète mais n'occupe pas d'emploi particulier à l'Opéra.

¹⁶⁸ *Le Figaro*, 17 janvier 1875, « le Théâtre de l'Opéra Comique », p.4., Jules Prével.

Parmi les noms connus en matière de régie, il est aussi celui d'Eugène Mocker dont Albert Vizentini brosse le portrait dans son chapitre consacré à l'Opéra Comique :

Cette taille imposante, ces cheveux blancs respectables, cet air fin et intelligent, est-ce bien lui ? Montauciel ? Tracolin ? Hector de Biron, Lejoyeux, Mocker enfin ? Eh oui ! mais les années l'ont un peu changé, et le modèle de second ténor enseigne maintenant aux autres l'art qu'il exerçait avec talent. Régisseur général de l'Opéra Comique, connaissant à merveille les blagues et traditions du répertoire, Mocker pose à l'homme sérieux et n'oublie sa vérité que devant les dames aimables. Possède la patte de velours du chat, sa griffe à l'occasion. Derrière lui son état-major, composé du prétentieux et serviable Victor, la plus ancienne colonne de la maison (si ancienne même que Victor a fini par se convaincre qu'il avait fondé l'Opéra Comique) et du brave Palianti. Palianti ? Vous savez bien ? le roi des utilités ? Fouchtrrrra ! On ne connaît que lui dans Paris !¹⁶⁹.

Cet article insiste bien sur le régisseur comme dépositaire de la tradition et livre vivant de l'histoire du théâtre. Ce témoignage malgré son écriture un peu racoleuse montre que Palianti, bien que possédant lui-même une solide culture musicale et théâtrale, peut compter sur la mémoire de ses collègues. Ainsi, la somme de connaissances nécessaires à l'élaboration des livrets de mises en scène, ainsi que les traditions d'exécution sont à considérer non comme une expertise individuelle mais comme la somme de plusieurs mémoires dont celle de Palianti. Il utilise lui-même ce partage des savoirs en publiant des mises en scène conçues, et parfois même écrites, par son camarade Mocker. Plus qu'un héritage, la mise en commun est ici mise à jour et illustre cette complémentarité qui caractérise le travail de régie à l'Opéra Comique à cette époque.

C'est Charles Ponchard, sous le titre de premier régisseur de la scène, qui succède à Mocker :

Et bien ! oui, c'est le fils de son père, et vous avouerez que c'était là un beau titre pour lui ouvrir à deux battants la porte de cette maison. Il y débuta en 1849, dans l'emploi qu'il y a conservé, celui des seconds ténors comiques. Il devait succéder à Mocker qui dut jadis à Ponchard père ses premiers succès. S'il n'a pas comme artiste, le talent de son père, il n'en est pas moins un serviteur indispensable et dévoué, d'une douceur, d'une politesse exquise, estimé et aimé de tous pour son égalité de caractère. Malgré sa modestie, il a eu sa part de succès dans plusieurs créations et contribua au merveilleux ensemble du *Chien du Jardinier*, cet opéra-bijou, avec Faure et Mmes Lefebvre et Lemercier. Il compte aujourd'hui vingt-quatre ans de bon et loyal service. C'est lui qui met en scène les nouveautés¹⁷⁰.

Palianti aura aussi beaucoup à partager avec Charles Ponchard qui fait autorité en matière de transmission des rôles au point de diriger un temps la classe d'opéra-comique au Conservatoire. Palianti a donc pour collègues des mémoires vivantes du théâtre dont

¹⁶⁹ Vizentini, *op.cit.*, p. 68.

¹⁷⁰ *Le Figaro*, 17 janvier 1875, « le Théâtre de l'Opéra Comique », p.4., Jules Prével.

Charles-Marie-Auguste Ponchard (1824-1891, était le fils du chanteur Louis Ponchard et de Marie-Sophie Ponchard, chanteuse célèbre pour sa beauté, sa voix, et son talent, tous deux attachés à l'Opéra Comique, puisqu'il reste dans ce dernier théâtre 45 ans. Il tient les emplois de second ténor et de ténor en même temps qu'il assume les fonctions de directeur de la scène. Il assure également le cours d'opéra-comique au Conservatoire.

les carrières longues ont forgé le pouvoir en matière d'indications interprétatives sur le plan musical mais aussi théâtral. Cette autorité relative à la transmission n'est pas liée au statut hiérarchique du régisseur¹⁷¹. Nathan Elias qui occupe une place équivalente à celle de Paliani (celle de deuxième régisseur de la scène) se voit aussi reconnaître cette expertise. En voici le portrait :

Une bonne physionomie, un caractère égal, le sentiment du devoir et l'amour de son art, voilà Nathan, chanteur, comédien, professeur, régisseur et conservateur des traditions du répertoire. [...] On l'aime et on l'estime, à l'Opéra Comique, comme un doyen dont les services, l'expérience et le dévouement sont justement appréciés¹⁷².

L'environnement de Louis Paliani est donc extrêmement stimulant s'agissant de la conservation du patrimoine théâtral et de sa transmission. En publiant des livrets, ces régisseurs suivent les traces de ceux qui, tel Veillard Duverger, ont inscrit cette pratique de l'écriture du plateau au cœur du métier de régisseur. À ce titre, l'Opéra Comique joue un rôle particulier. Sans faire de la publication des mises en scène une spécificité attachée à ce théâtre, on remarque que les régisseurs s'étant particulièrement illustrés dans ce domaine, Duverger, Mocker entre autres, puis Louis Paliani ont tous fait un passage plus ou moins prolongé dans la troupe de l'Opéra Comique. Il se construit, semble-t-il, au sein du théâtre, une tradition particulière. La mémoire vivante constituée par les régisseurs leur facilite en outre le travail lorsqu'il s'agit de laisser des traces des traditions interprétatives dans le but de les diffuser en province, ce qui n'est pas un phénomène uniquement interne au théâtre. On peut se demander comment se constitue le réseau de propagation des livrets dont Paliani peine à développer la vente. Dans ce domaine précis, l'entourage professionnel des régisseurs est déterminant. Leur appartenance à des groupes fédérant d'autres institutions théâtrales permet une porosité qui leur montre des voies supplémentaires d'information et de propagation inter-théâtres. Le régisseur Henri offre

¹⁷¹ Cette autorité artistique indiscutable du régisseur doit cependant être distinguée de l'autorité administrative dévolue au directeur. C'est à ce niveau que la hiérarchie se fait le mieux sentir : *Le Figaro*, illustre ce rapport bien éloigné des rapports entre collègues que peuvent entretenir les régisseurs entre eux : « L'évènement de la semaine, c'est l'abdication définitive de M. Perrin et le sacre de M. Nestor Roqueplan. On a remarqué qu'en recevant les adieux de ses pensionnaires, M. Perrin était pâle et très ému, et que M. Roqueplan n'avait pas l'air de prendre à la lettre tous les vœux de bienvenue qui ont accueilli son entrée. On raconte que M. Paliani, en saluant son nouveau directeur, a donné de l'escarpin contre une feuille de rose, et est tombé comme un simple mortel. J'enregistre le fait sans garantir ; vrai ou faux, je ne pense pas que M. Nestor Roqueplan ait à s'en préoccuper outre mesure » *Le Figaro*, 26 novembre 1857). « Écho de Paris », p. 5, B. Jouvin.

¹⁷² Élevé à Paris, Nathan étudie au Conservatoire et débute, en 1847, à l'Opéra Comique, dans *L'Ambassadrice*. Entre 1847 et 1872, il ne quitte pas l'Opéra Comique sauf pendant une année (1866-1867) où il est régisseur de la scène et des chœurs aux Bouffes. Il est particulièrement connu pour les rôles suivants : le Sacristain du *Domino noir*, le Sergent Sulpice de *La Fille du Régiment*, le Caporal russe de *L'Étoile*.

un exemple typique de cette ouverture des régisseurs vers les structures culturelles qui fédèrent les énergies :

Henri est aujourd'hui une des plus solides colonnes du théâtre. [...] Henri, n'est pas seulement le joyeux acteur de l'Opéra Comique, il est encore membre du comité de l'Association des artistes dramatiques, membre fondateur de la Société des concerts du Conservatoire, et secrétaire du comité de la caisse de prévoyance de cette société. Enfin, partout où il est besoin de dévouement, on est sûr de rencontrer cet artiste, qui jouit de l'estime et de l'affection de tous ceux qui le connaissent¹⁷³.

Louis Paliani, à notre connaissance, n'a pas d'engagement particulier dans ce type de structure, ce qui n'est pas étonnant au regard de ses activités déjà pléthoriques, mais il a accès, par collègues interposés, à un réseau qui constitue indirectement une partie de son univers professionnel. Si l'on peut observer cet environnement commun aux régisseurs, c'est parce que ces derniers constituent un véritable corps de métier. Ce métier se définit autour d'un ensemble de tâches dont le régisseur a la charge et dont il s'acquitte en fonction de son poste, ou de son grade.

2.1.4.2 Le rapport des régisseurs au livret de mise en scène

L'étude des livrets de mise en scène au XIX^e siècle, ne peut faire l'économie d'un tour d'horizon des régisseurs qui, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à l'essor de cette pratique de notation. Le rapport des régisseurs aux livrets est complexe. Si la plupart des grands noms de la régie à l'époque portent un intérêt à ces supports de travail, leurs contributions à ces publications sont très variées, tant dans leur nature que dans leur ampleur. L'étude de leurs parcours respectifs permet de saisir cet éventail de compétences et d'en déduire la spécificité du travail de Louis Paliani. Certains sont seulement auteurs de la mise en scène (Ernest Mocker par exemple), lorsque d'autres sont metteurs en scène et rédacteurs, simples rédacteurs, ou transcripteurs d'un document manuscrit, ou éditeurs (et/ou imprimeurs). D'autres, à l'instar de Duverger prolongent cet office du régisseur en assurant la diffusion de ces livrets par le biais des agences. Ces fonctions sont parfois cumulées mettant en avant la polyvalence¹⁷⁴ courante chez les régisseurs qui acquièrent par ce biais le statut d'auteur, mettant en exergue la main rédactrice ce qui est moins évident dans les livrets publiés dans la presse. Le livret se constitue ainsi en « œuvre »

¹⁷³ Albert Vizentini, *op.cit.*, p.40.

¹⁷⁴ La polyvalence de tâches à accomplir au poste de régisseur n'a d'égale que la diversité des postes cumulés par les différents rédacteurs des livrets : directeurs de théâtre, chanteurs, comédiens, etc... sont autant de charges parfois occupées simultanément par les auteurs des livrets. Cela leur permet d'avoir un point de vue éclairé et varié sur les œuvres et leur interprétation. De manière générale, ils sont aux premières loges pour assister à l'élaboration d'un spectacle.

indépendante car identifiable par le biais de son auteur et d'une éventuelle appartenance de celui-ci à une agence théâtrale, ou à une scène théâtrale particulière. Force est de constater qu'en dépit de la variété de leurs trajectoires artistiques, tous possèdent une solide expérience théâtrale. Les régisseurs sont donc auteurs mais aussi, souvent en premier lieu, des interprètes endossant de multiples casquettes. La polyvalence de la fonction semble être un fait admis, et la rédaction des brochures est si bien intégrée à leur charge qu'en 1875, Jules Moynet peut écrire : « Presque tous les régisseurs des théâtres de Paris font imprimer et livrent au public des mises en scène [...] qui facilitent et abrègent les répétitions¹⁷⁵ ». La contribution à l'élaboration des livrets de mise en scène est établie à la fin du siècle comme l'une des fonctions dévolues au régisseur au même titre que son travail administratif, ou au plateau. Le suivi du parcours de ces hommes de théâtre¹⁷⁶ met en évidence un réseau entre régisseurs, et un souci de la transmission qui passe aussi par les livrets de mise en scène. Ainsi, les traditions, notamment interprétatives, se perpétuent par le biais de ces hommes, comme le montre la reprise par Louis Paliani dans sa collection de livrets élaborés par d'autres régisseurs, dont son collègue de l'Opéra Comique Ernest Mocker. Le théâtre de l'Opéra Comique tient une place particulière dans ce domaine. Parmi les principaux régisseurs s'illustrant dans le domaine de la mise en scène, les plus emblématiques ont un lien privilégié avec l'Opéra Comique et y ont exercé leurs talents de régisseurs. Ils n'y ont pas tous passé la majorité de leur carrière, comme Louis Paliani, mais ils ont marqué le théâtre de leur empreinte. Louis Paliani évolue ainsi dans la sphère d'autres régisseurs de cette même salle¹⁷⁷ qui lui sont plus ou moins contemporains. On ne peut appréhender sa démarche qu'au regard des travaux entrepris par Solomé, Duverger puis Mocker et Ponchard, auxquels il faudrait ajouter les noms d'autres illustres régisseurs : Albertin, Jean-Baptiste Colson, Colleuille. Un aperçu de leurs traces respectives en matière de mise en scène permet de mesurer à quel point, le livret de mise en scène, au regard de leur travail se dessine plus que jamais comme un outil de travail élaboré par des régisseurs, et pour des régisseurs. Leur travail consiste autant à jouer un rôle de passeur de mémoire faisant appliquer les instructions dans le

¹⁷⁵ Jules Moynet, *L'Envers du théâtre, machines et décorations*, Hachette, Paris, 1875, p. 270.

¹⁷⁶ Le régisseur lyrique se doit de posséder une solide formation musicale et de fait l'emploi est le plus souvent tenu par un ancien chanteur. Très rares sont ceux qui n'ont pratiqué que la régie. Louis Paliani est engagé, dès son arrivée dans la troupe, pour exercer simultanément les fonctions de chanteur et de régisseur mais le plus souvent un chanteur passe ensuite régisseur. C'est le cas du ténor Carbonne, qui après avoir été interprète, occupe le poste de régisseur jusqu'à la retraite.

¹⁷⁷ Jacques Louis Solomé, Veillard Duverger, et enfin Louis Paliani, auteurs des livrets de mise en scène les plus significatifs du XIX^e ont tous les trois mené une carrière de régisseurs à l'Opéra-Comique.

respect des traditions, qu'à fournir du matériel nouveau, soit sous forme de simple notes exploitables par d'autres régisseurs, soit à l'autre bout de la chaîne, par l'édition et la publication de livrets présentés comme une œuvre finie. En matière de publications, le régisseur Jean-Baptiste Colson fait figure de précurseur. Il est, par ordre chronologique, le premier à constituer un recueil de mises en scène, avant même l'essor exponentiel des livrets amorcé sous la monarchie de Juillet. Il constitue de surcroît un des rares exemples de régisseur n'exerçant pas à Paris au moment de la publication de ses travaux.

2.1.4.3 Jean-Baptiste Colson

Françoise Péliisson-Karro est l'une des rares chercheuses à s'être penchée sur l'itinéraire de Jean-Baptiste Colson. Elle en présente un bref aperçu biographique :

Jean Baptiste-André Colson, dit Jean-André Colson ou Jean-Baptiste Colson (il signe J-B Colson pour le répertoire de théâtre), était né vers 1790. Il fait le Conservatoire, entre à la Comédie-Française en 1809, comme jeune premier, mais dès 1811 il assume l'emploi de père noble (à 21 ans, mais le fait ne constitue pas une exception) : Don Diègue, le vieil Horace, après avoir été Curiace, etc. Il passe la saison 1817-1818 au Grand Théâtre de Bordeaux, comme régisseur général et père noble, et de cette saison date le premier répertoire. Curieusement, le *Manuel* recense des livrets de théâtre lyrique, peut-être parce que ce théâtre est plus demandé que le répertoire dramatique. En avril 1818 Colson entre à la Comédie-Française et ne cessera d'alterner entre Paris et la province (premier rôle puis organisateur de troupe ou directeur). En 1833 il se consacre pour un temps court à l'enseignement et publie successivement : *L'Art de parler purement la langue française, dialogue entre un professeur et son élève*, Bordeaux, H. Faye ; *Principes des prononciations tout en exemples*, Paris, Belin, le prieur ; *Nouveau recueil en prose et en vers de deux cents morceaux propres à cultiver l'esprit et la mémoire*, Paris, Gassiol. En 1819, Colson avait fait paraître son *Répertoire concernant le théâtre français* (à Bordeaux, à compte d'auteur, comme le premier ouvrage). On ne sait rien sur la fin de sa vie, Colson, n'a me semble-t-il pas, fait paraître d'autres compléments à ses répertoires¹⁷⁸.

Il est principalement cité pour être l'auteur de l'ouvrage qui nous intéresse ici : *Le Manuel dramatique ou détails essentiels sur 240 opéras-comiques*¹⁷⁹. Par bien des aspects, cette œuvre illustre l'entrée du livret de mises en scène dans une ère moderne qui aboutira, une quinzaine d'années plus tard, à la collection de Louis Palianti. Ces mises en scène abrégées du répertoire théâtral et lyrique établissent l'idée d'un « répertoire » des mises en scène, amorce à une possible collection tout comme chez Louis Palianti. C'est en tout cas ce que décrit l'incipit de la seconde livraison du *Manuel dramatique* :

Seconde livraison comprenant le détail des cent cinquante-sept opéras en 1 ou 2 actes.

¹⁷⁸ Françoise Péliisson-Karro, *Régie Théâtrale et mise en scène : l'association des régisseurs de théâtre 1911-1939*, Lille, Septentrion, 2014. p.394.

¹⁷⁹ Le titre intégral est : *Manuel dramatique ou détails essentiels sur 240 opéras-comiques en un, deux, trois et quatre actes classés par ordre alphabétique formant le fonds du répertoire des théâtres de France et sur cent vaudevilles pris dans ceux qui ont obtenu le plus de succès à Paris, Bordeaux, L'auteur, chez J. Foulquier, 1819.*

Cet ouvrage a déjà été annoncé dans *L'Annuaire dramatique* de 1816.

Nota. Le répertoire des pièces de théâtre devant être soumis tous les ans, au nombre de trois exemplaires à M. Les ministres de l'Intérieur et de la police générale, MM. Les Directeurs trouveront chez M. FOULQUIER éditeur du *Manuel dramatique*, place royale n°16 à Bordeaux, un répertoire imprimé contenant plus de 200 ouvrages en grands opéras, opéras-comiques, tragédies, drames, comédies, mélodrames, et vaudevilles, classés par ordre alphabétique et par numéros, avec des intervalles entre chaque pour y placer les nouveautés de l'année.

En tant que régisseur en chef du grand théâtre de Bordeaux, Jean-Baptiste Colson montre la voix à la notation comme étant l'une des prérogatives du régisseur qui semble, selon son exemple, jouer un rôle important, voire exclusif, dans la notation et le rassemblement des différents éléments de mises en scène qui peuvent être confiés aux agences théâtrales assurant la diffusion des livrets. Bien qu'il nie être le premier auteur de ce type d'objet, la volonté d'innovation est présente en préambule de sa publication :

Avertissement :

Est paru en 1775 un *Répertoire* relatif aux pièces jouées à la Comédie-Française. Il indiquait les titres des ouvrages, la durée des représentations et la longueur des rôles.

Malgré qu'il laissât beaucoup à désirer, parce qu'il ne désignait pas à quels emplois les rôles appartenaient, et qu'ils n'offraient aucun détail sur les accessoires, on s'est empressé de se le procurer. J'ai pensé qu'un ouvrage de ce genre sur les opéras, mais plus étendu, ne pourrait être qu'avantageux à toutes les personnes employées au service de la scène, et agréable aux amateurs du théâtre¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Jean-Baptiste Colson, *op. cit.*, « avertissement » p. V. Le théâtre inspire donc l'opéra dans le développement des livrets de mise en scène. Voir en annexe 27 Un exemple de compte rendu de mise en scène par Colson.

MANUEL DRAMATIQUE,

OU

DÉTAILS ESSENTIELS

sur

DEUX CENT QUARANTE OPÉRAS COMIQUES

EN UN, DEUX, TROIS ET QUATRE ACTES.

CLASSÉS PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE,

FORMANT LE FONDS DU REPERTOIRE DES THÉÂTRES DE FRANCE;

ET SUR CENT VAUDEVILLES,

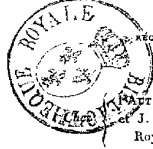
PRIS DANS CEUX QUI ONT OBTENU LE PLUS DE SUCCÈS A PARIS:

OUVRAGE UTILE

AUX DIRECTEURS ET ENTREPRENEURS DE SPECTACLE, AUX RÉGISSEURS, ACTEURS,
A TOUTES LES PERSONNES CHARGÉES DE SERVICE DE LA SCÈNE ET AUX AMATEURS
DU THÉÂTRE.

ON Y TROUVE :

L'époque de la première représentation ;
Le nom des Auteurs et Compositeurs ;
La durée de l'exécution de la plus grande partie ;
La longueur de chaque rôle ; — le nom des Acteurs qui les ont créés, ou
de leurs remplaçans ;
La quantité de morceaux de musique, et à quels personnages ils sont
confiés, acte par acte ;
Le décor, avec ses changemens si l'ouvrage en comporte ;
Les accessoires dont le magasin est chargé ;
La table des pièces pour lesquelles on ne paye plus à leurs auteurs ;
— de celles qui payent droit entier ou fractions de droit ;
Enfin l'époque fixe de la mort des Auteurs dont les productions sont dé-
nommées dans ce Manuel.



PAR J. B. COLSON,

RÉGISSEUR DU GRAND THÉÂTRE DE BORDEAUX.

A BORDEAUX,

chez M. FATHÉ, imprimeur, rue Grande-Taupe, N.º 8,

et chez J. FOULQUIER, marchand de papiers et éditeur, place
Royale, N.º 16.

1817.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Page de garde du *Manuel dramatique* de J.B. Colson, Bordeaux, 1817.

L'originalité de Jean-Baptiste Colson réside d'abord dans son profil professionnel hétéroclite. Il est à la fois comédien, organisateur de troupe et directeur, régisseur général, auteur et probablement (bien que brièvement) co-directeur d'une agence théâtrale¹⁸¹. Cette variété de fonctions se retrouve chez la plupart des auteurs de livrets postérieurs, dont Louis Paliani qui a assuré parallèlement une carrière de chanteur, de régisseur et d'auteur. En assumant cette position, Jean-Baptiste Colson ouvre la voix à ses successeurs, et pose les hommes de terrain comme étant les mieux placés pour assurer la

¹⁸¹ Françoise Péliisson-Karro évoque la publication par David (imprimeur du *Maçon*) d'une brochure nommée *Travail sur Léocadie, Les Mousquetaires, Leicester, Le Muletier, opéra-comique*.

Elle porte au-dessus du nom de l'imprimeur la mention suivante « Des bureaux de MM. Lemétheyer et Colson, rue de la Boule rouge, nº11 ». L'existence de cette agence dramatique n'a sans doute pas été de longue durée, car nous savons que Colson a séjourné à Paris, en tant que comédien de l'Odéon, durant les saisons 1825-1826 et 1826-1827. L'opuscule accuse sa marque et pourrait s'intégrer dans le premier répertoire de Colson », *op.cit.*, p. 394.

qualité de documents relatifs à la mise en scène. Il désigne par ailleurs sa pratique professionnelle comme étant à l'origine de son projet éditorial :

Livré depuis longtemps aux fonctions de régisseur, j'ai encore remarqué que cet emploi important n'était fatigué de détails nuisibles à la marche générale, que parce qu'il manquait de guide ; j'ai consacré mes moments de loisirs¹⁸² à ce long travail fastidieux par son aridité. Mon but a été d'être utile ; si je l'ai atteint, je serai satisfait¹⁸³.

Ces propos recèlent en creux ce que sera la ligne directrice des futures publications : des informations par les régisseurs, pour les régisseurs, bien que pouvant être utiles à d'autres. Notons que c'est bien le mot « utilité » qui est mis en avant, comme il le sera dans d'autres publications, dont celles de Louis Paliani, qui rappelle au dos de chaque livret à quel point Eugène Scribe approuve l'utilité de son travail et s'en porte garant. Jean-Baptiste Colson établit clairement cette adresse à son public en préambule : « ouvrage utile aux directeurs et entrepreneurs de spectacles, aux régisseurs, acteurs, à toutes les personnes chargées du service de la scène et aux amateurs du théâtre ». Colson souhaite donc délivrer une expertise, et remédier à des manques antérieurs.

L'originalité de son travail réside bien dans un lien direct au réel, ce qui lui confère une « patte » de praticien dans l'écriture, à l'image de celle de Louis Paliani, qui tout comme lui, fera une place de choix à l'opéra-comique au sein de ses livrets qu'il teintera de modernité et de précision. Contrairement à Paliani, Colson ne livre pas de véritable description de la mise en scène. Il ne décrit pas les actions à réaliser mais fait paraître des informations qui seront présentes chez Paliani. Le contenu du travail de Colson est annoncé dès 1816 par *L'Annuaire dramatique*. À propos du *Répertoire du théâtre français*¹⁸⁴ paru en 1817, on peut lire :

M. Colson, régisseur en chef du Grand Théâtre, rue Roland n° 22, à Bordeaux, rédige en ce moment un ouvrage précieux pour les régisseurs de spectacles. C'est un volume contenant un répertoire de 240 opéras et 60 vaudevilles par ordre alphabétique ; on y trouve la date de la première représentation, le nom des auteurs et des compositeurs, la durée de l'exécution de chaque ouvrage ; la longueur de chaque rôle, les noms des acteurs qui ont créé les rôles, la quantité des morceaux de musique, le décor et les changements, la liste des accessoires. Les machinistes et les magasiniers consulteront fort utilement cet agenda¹⁸⁵.

Concernant le *Manuel dramatique*, Jean-Baptiste Colson livre lui-même en tête de son travail le contenu de celui-ci :

¹⁸² Cette indication sur le temps consacré à la rédaction est précieuse. Bien que directement en lien avec sa pratique du plateau, la rédaction se fait sur un temps de loisir, ce qui tend à penser que l'écriture est bien, comme chez Paliani, une initiative personnelle et non une réponse à une demande de quelques institutions. La production de tels objets bien que liée au métier est détachée de la fonction de régisseur.

¹⁸³ Jean-Baptiste Colson, *op.cit.* p.vi.

¹⁸⁴ *Le Répertoire du théâtre français* paru en 1817 en trois volumes, chez l'auteur, recensant opéras-comiques et vaudevilles. Cet ensemble contient de brefs éléments de mises en scène assortis de diverses anecdotes.

¹⁸⁵ *Annuaire dramatique* de 1816, p. 58, 59.

On y trouve :
L'époque de la première représentation.
Le nom des auteurs et compositeurs.
La durée de l'exécution de la plus grande partie.
La longueur de chaque rôle ; le nom des acteurs qui les ont créés, ou de leur remplaçant.
La quantité de morceaux de musique, et à quels personnages ils sont confiés, par acte.
Le décor, avec ses changements, si l'ouvrage en comporte.
Les accessoires dont le magasin est chargé.
La table des pièces pour lesquelles on ne paye plus leurs auteurs ;
De celles qui payent droit entier ou fraction de droit.
Enfin, l'époque fixe de la mort des auteurs dont les productions sont dénommées dans ce *Manuel*.

Cette liste est révélatrice à plusieurs égards. Elle montre le caractère à la fois très synthétique et très succinct des informations présentées. Bien que l'information soit brève l'ensemble forme un volume de plus de 800 pages. Malgré quelques rares variations, le déroulé-type fait se succéder le titre, l'auteur, le théâtre et la date de création, puis la durée. Viennent ensuite en trois colonnes distinctes les personnages auxquels sont accolés leur nombre de lignes, et le nom des acteurs de Paris. Enfin, les morceaux de musique puis les décors et accessoires sont évoqués acte par acte. Les œuvres concernées s'étalent de 1760 à 1817¹⁸⁶. Quant au répertoire il fait apparaître une grande variété de compositeurs principalement contemporains : Grétry, Méhul, Dalayrac, Le Sueur, Nicolo, Monsigny, Duni, Cherubini, Boieldieu, Sedaine, ou encore Paisiello. Dès cette époque qui précède l'explosion du nombre de livrets, le critère de choix est la renommée d'un ouvrage, ainsi que le souligne Colson dès l'avertissement de son *Manuel* qui porte sur « cent vaudevilles pris dans ceux qui ont obtenu le plus de succès à Paris¹⁸⁷ ». Notons ici que, bien que publié à Bordeaux, par un artiste en fonction dans cette ville, la jauge du succès est parisienne et semble ne pas être envisagée en dehors de la capitale. D'autre part, le répertoire choisi (opéra-comique et vaudeville), conforte cette idée de se conformer au goût du public. D'autant plus que, contrairement à beaucoup d'autres régisseurs publicateurs, Jean-Baptiste Colson n'entretient pas de relations privilégiées avec le théâtre de l'Opéra Comique. Le critère de sélection des ouvrages en fonction de leur réception est donc identique à ce que l'on a constaté dans la presse. Il est déjà bien ancré au début de notre période d'étude. La représentation du régisseur comme étant non

¹⁸⁶ La pièce la plus ancienne est : *La Fête d'amour ou Lucas et Colinette* de Favart et Chevalier aux Italiens en 1760 et la plus récente est *Alfred le Grand ou le troubadour* vaudeville de M.P. Ledoux pour le théâtre du vaudeville en 1817.

¹⁸⁷ La notion de rentabilité commerciale était déjà bien présente au sein de son répertoire : au début du manuel, un tableau synthétique précise en forme de sommaire, le nom de l'ouvrage, les auteurs et les droits qui sont attachés à l'œuvre. Le coût de ceux-ci demeurant, aussi probablement, un critère de choix pour les directeurs de théâtre.

seulement celui qui recueille mais celui qui crée une œuvre est elle aussi aboutie. Le statut d'auteur est perceptible eu égard aux droits qui y sont attachés, ce que montre une précaution prise par Jean-Baptiste Colson et son éditeur. À la fin de l'Avertissement la phrase suivante est apposée en exergue du contenu du volume : « Chaque exemplaire sera signé de l'auteur et du compositeur pour éviter les contrefaçons¹⁸⁸ ». L'enjeu est bien sûr autant moral que financier. Le contenu lui-même penche en faveur de cet argument. Les données permettent de se rendre compte de l'investissement matériel exigé, des propositions de l'ouvrage ainsi que des droits dus aux auteurs. En revanche, on ne rentre pas dans le cœur de l'œuvre ni dans les méandres de la réalisation scénique¹⁸⁹. Les répertoires ont un but pratique qui les rapproche des livrets et sont utiles pour pallier les éventuelles carences des directeurs et faire gagner du temps aux régisseurs. Le document fait davantage office de cadre et de catalogue permettant d'établir un répertoire¹⁹⁰ que de véritable livret dont il porte pourtant un certain nombre de germes.

¹⁸⁸ Jean-Baptiste Colson, *op.cit.*, p. ii.

¹⁸⁹ Cet aspect peut certainement s'expliquer par la position géographique de Jean-Baptiste Colson. Si le réseau des régisseurs et de la presse lui permet sans doute de reconstituer le mieux possible les pièces correctement documentées, cela constitue sans doute un énorme travail. Mais son séjour provincial le prive d'un contact direct avec les grands théâtres parisiens, leurs salles de répétition. On ne peut alors que poser la question de sa méthode et de ses sources. Beaucoup de mystères demeurent à ce sujet, ainsi l'hypothèse, la plus plausible est que ses allers-retours entre Paris et la province lui permettaient de réunir cette documentation, mais aucun document ne nous a permis de valider cette hypothèse.

¹⁹⁰ C'est ce que laisse à penser la note apposée au bas du tableau présenté à la fin du volume consacré aux pièces à deux, trois, quatre et cinq acteurs. Note de bas de page : « L'occasion d'avoir recours à des pièces à peu de personnages se renouvelant assez souvent dans le cours d'une année, on a cru devoir, pour abréger les recherches de MM. Les Directeurs et Régisseurs, offrir en un tableau celles de ce genre qui se trouvent dans ce manuel : ce tableau pourra également être utile à Messieurs les Amateurs, lorsqu'ils voudront représenter quelques ouvrages ».

ARIODANT ,

Opéra en 3 actes, en prose, paroles de M. Hoffman, musique de M. Méhul, joué au théâtre Favart en 1798.

Durée : h. m.

PERSONNAGES.	LIGNES DES RÔLES.	NOMS DES ACTEURS DE PARIS.
EDGARD.....	100	MM. CHENARD.
OTHON.....	263	ELLEVIU. (a).
ARIODANT.....	103	GAVAUDAN.
LURCAIN.....	54	ANDRIEUX (b).
Premier Guide.....	12	
Deuxième Guide.....	6	
Un Garde.....	1	
Un Barde.....		BAPTISTE.
INA.....	104	M. ^{mes} GAVAUDAN.
DALINDE.....	77	PHILIS.

Bardes, Juges, Hommes, Femmes de la Cour d'Edgard, Soldats, Domestiques.

MORCEAUX DE MUSIQUE.**ACTE I.^{er}**

Air pour Othon.— Air pour Dalinde.— Duo pour

(a) Après la première représentation, le rôle d'Othon a été joué par M. Philippe.

(b) Par succession de temps le rôle de Lurcain a été joué par M. Darancourt. Il est ordinairement distribué à la seconde basse-taille.

Othon et Dalinde.— Air pour Edgard.— Air pour Ariodant.— Finale pour Ina, Ariodant, Othon, Lurcain, Edgard, le chœur.

ACTE II.

Morceau pour le chœur et un Barde.— Duo pour Ina et Ariodant.— Air pour Ariodant.— Récitatif et air pour Ina.— Romance pour Ariodant.— Finale pour tous.

ACTE III.

Air pour Edgard.— Duo pour Othon et Ina.— Chœur.— Chœur final.

DÉCORS ET ACCESSOIRES.**ACTE I.^{er}**

Un parc. — A droite et à gauche un mur. — Sur chaque mur est élevé un pavillon ; on communique de l'un à l'autre par une galerie à jour qui traverse le théâtre. — Un portrait de femme, un médaillon, et deux lettres pour Othon.

ACTE II.

Un parc illuminé avec des verres de couleur, et des transparens portant des chiffres. — Une maison à balcon à droite de l'acteur. — En face, près de la coulisse, quelques ruines ; du même côté, sur le devant, un berceau ; les coulisses de gauche sont également ornées de verres de couleur et de guirlandes. — L'illumination doit s'éteindre par degrés jusqu'à l'arrivée d'Othon. — Alors il fait nuit. — Un noeud de ruban

pour Ina. — Un coffre porté par deux hommes. — Une échelle de corde attachée au balcon de la maison. — Des flambeaux pour des domestiques. — Le jour quand ils paraissent.

ACTE III.

Un palais ou salle d'audience ; à droite de l'acteur une estrade sur laquelle est un fauteuil. — Deux autres fauteuils à droite et à gauche de l'estrade. — Du même côté, une table garnie et un tabouret.

Extrait du *Manuel dramatique* de Jean-Baptiste Colson, détails sur *Ariodant* de

Méhul, p. 13.

Tout comme dans les livrets ultérieurs, on y trouve des éléments de conduite technique. Ces éléments de conduite sont très précis et correspondent en tout point à ce que l'on pourrait trouver dans une conduite technique aujourd'hui. Les indications concernent l'organisation de la coulisse pour l'acte II de *L'Amant jaloux* de Grétry, l'auteur préconise « des pupitres et des bougies dans la coulisse pour la sérénade ¹⁹¹ ». On

¹⁹¹ Jean-Baptiste Colson, *op. cit.*, p. 6.

trouve sur ce modèle un certain nombre d'indications de bruits de coulisse et de musiques de scène.

La lumière (intégrée à la rubrique « décor ») n'est pas en reste avec des indications telles que « la nuit au lever de rideau », « Des pupitres et de la lumière derrière le théâtre pour exécuter le chœur de la scène », ou encore « la nuit par gradation¹⁹² ». Contrairement aux livrets postérieurs, dont ceux de Paliani, les effets ne renvoient pas à un fragment du texte ou à un élément musical. Mais une certaine temporalité, plus floue est intégrée à la conduite du spectacle. On peut ainsi lire à plusieurs reprises « Faire le jour à l'entrée de... », « un moment après que ...¹⁹³ ». Il est assez rare que les indications renvoient à une réplique précisément citée. Le minutage se réfère davantage à des événements scéniques qu'au texte, et ce choix se fait au détriment d'une certaine précision. Le domaine de la scénographie n'échappe pas à ces recommandations qui se manifestent surtout à propos du cahier des charges du décor. Celui-ci doit assurer une certaine sécurité aux interprètes. Il est mentionné pour l'acte II des *Deux tuteurs* de Dalayrac que « La loge du jardinier doit être disposée à recevoir les personnages qui s'y cachent¹⁹⁴ », ou encore à propos du premier acte de *Toberne ou le pêcheur Suédois* de Bruni présenté au théâtre Feydeau en 1795 « un de ces paniers à anse attaché aux cordages doit être assez fort pour soutenir un homme qui descend dans le puits ».

En plus de la technique, Jean-Baptiste Colson livre une expertise historique attachée au livret. Il est question du suivi du spectacle et de ses évolutions, ainsi que de porter à la connaissance du lecteur les traditions en vigueur attachées à un spectacle. Ce dernier est présenté ici comme un objet vivant. Sur le modèle des parutions dans la presse, les changements effectués au fur et à mesure des spectacles, sont indiqués. Ils concernent les distributions : pour *La Caverne* de Le Sueur créée en 1793, il est noté « À la reprise de l'ouvrage, M. Juliet a joué le rôle de Scapel, et Mrs. Georget et Prévot ont joué alternativement celui de Roustant¹⁹⁵. » Mais dans les détails les changements au cours d'une même série sont également évoqués, ainsi une note de bas de page indique, pour *Ariodant* « Après la 1^{ère} représentation le rôle d'Othon a été joué par M. Philippe¹⁹⁶ ». Ces précisions s'inscrivent dans un souci d'exactitude assez poussé. Bien que les éléments soient peu fournis, la conformité à la représentation demeure la norme.

¹⁹² Jean-Baptiste Colson, *op. cit.* p. 115.

¹⁹³ Jean-Baptiste Colson, *op. cit.* p. 5.

¹⁹⁴ Jean-Baptiste Colson, *op. cit.* p. 30.

¹⁹⁵ Jean-Baptiste Colson, *op. cit.* p. 42.

¹⁹⁶ Jean-Baptiste Colson, *op. cit.* p. 13.

Jean-Baptiste Colson indique à propos du *Marquis de Tulipano*, une parodie Paisiello donnée au théâtre de Monsieur en 1789 : « la partition de cet ouvrage en deux actes est gravée. Le poème est manuscrit. La brochure imprimée en trois actes n'est point conforme aux représentations ». Pour *Le Petit page ou la prison d'état*, opéra en un acte de Nicolo daté de 1800, il est précisé que : « La reprise de cet ouvrage en 1804, au théâtre Montansier, a eu lieu avec des changements dans le poème. Il n'en est pas question dans ce travail ¹⁹⁷».

Jean-Baptiste Colson se pose aussi en garant des traditions, ce qui fait écho à la démarche de Louis Palianti qui fixe la tradition en évacuant la généalogie des représentations. Chez Jean-Baptiste Colson, cela passe par des références historiques. Pour *Alfred le grand ou le roi troubadour* vaudeville en un acte M.P. Le Doux donné au théâtre du vaudeville en 1817 on peut lire :

Cette pièce a été jouée le jour de l'Épiphanie : on avait cru devoir lui donner pour second titre : *Le gâteau des rois* ; mais la circonstance une fois passée, on a jugé convenable de rétablir le titre qui existait primitivement. Ce changement pourra avoir lieu chaque année à la même époque. » La tradition concerne souvent la distribution des rôles : dans *Le Forgeron de Bassora* de Kreubé, présenté à l'Opéra-Comique en 1813 il est inscrit que « par décision de l'auteur le rôle de Kadin appartient, en province, à l'acteur qui joue l'emploi de Martin. » ou encore quelques pages plus loin « Par succession de temps le rôle de Lurcain a été joué par M. Daraucourt. Il est ordinairement distribué à la seconde basse-taille ».

À côté de la transmission des traditions, on trouve un élément commun à quasiment l'ensemble des livrets, qu'ils soient publiés dans la presse ou de manière séparée : c'est la suggestion d'adaptation de la représentation en fonction des capacités humaines et financières d'un théâtre. Pour Louis Palianti, ces propositions d'adaptation lui tiennent particulièrement à cœur. On y lit pêle-mêle :

Une note de l'auteur, à la fin de la brochure du *Magicien sans magie*, indique les moyens de simplifier l'exécution des changements¹⁹⁸ ; Il sera très aisé dans les troupes où les acteurs ne pourraient pas exécuter le concert et l'air italien, d'aller tout de suite au final. Il n'y a que quelques lignes à ôter dans le rôle de Reuwal¹⁹⁹ ; si l'on veut jouer cet opéra en deux actes, ainsi qu'il est annoncé dans *L'Annuaire dramatique*, les acteurs doivent quitter le théâtre après le trio qui termine la scène quatrième, ou encore : si l'on n'a pas un amoureux très jeune, le rôle de Lutino doit être joué par une femme²⁰⁰.

Les limites techniques des théâtres sont donc prises en compte y compris dans le choix du répertoire publié²⁰¹ et ces documents révèlent leur nature pratique. Notons

¹⁹⁷ Jean-Baptiste Colson, *op.cit.* p. 261.

¹⁹⁸ Jean-Baptiste Colson, *op.cit.* p.64.

¹⁹⁹ Jean-Baptiste Colson, *Le Concert interrompu* de Berton (1802) « note des auteur » p. 142.

²⁰⁰ Jean-Baptiste Colson, *Le Petit chaperon rouge* de M. Dumersan (1811) p. 147.

²⁰¹ « On a placé dans ce *Manuel* quatre ou cinq grands opéras qui n'exigent point de changement à vue et où il n'y a que peu ou point de danse. Mais on s'est cru dispensé de désigner les morceaux de musique, parce que tout est chant dans ces sortes d'ouvrage ». Jean-Baptiste Colson, *op. cit.*, p. 3.

cependant que ces indications sont souvent laissées par les auteurs et transmises par Jean-Baptiste Colson. Louis Paliani franchira une étape supplémentaire en étant lui-même à l'origine de ces propositions d'adaptation ou suggestions d'usages à respecter. Le respect des pratiques trouve malgré tout droit de cité chez Jean-Baptiste Colson en la personne du public : « Il existe quelques retranchements dans les morceaux de musique de quelques opéras ; mais je n'ai pas cru devoir les indiquer ; l'usage et le goût du public sont la seule règle qui puisse les autoriser²⁰² ».

Jean-Baptiste Colson établit un certain nombre de repères que l'on trouvera dans les futurs livrets, comme l'attribution des accessoires à telle ou telle personne, ainsi que leur description précise objet par objet. En revanche aucune section n'est consacrée au costume, ce qui constitue une lacune de taille. La description des morceaux musicaux est assez spécifique et s'apparente presque à un « découpage » de la partition qui paraît d'autant plus curieux, que le texte musical ne sert pas de référence pour les effets de mises en scène. Enfin, la plus grande singularité de Jean-Baptiste Colson réside dans sa manière d'indiquer de manière très précise la taille de chaque rôle à la réplique près. Il développe aussi une sorte de lexique :

Lorsque dans tel cours de ce *Manuel*, on indiquera une table garnie, on entend par là une table couverte d'un tapis, et sur laquelle il y a un encrier, des plumes, du papier, un cachet, de la cire d'Espagne ou des pains à cacheter, deux flambeaux et une sonnette.

Jean-Baptiste Colson offre ainsi un aperçu de la manière dont le contenu des livrets se met progressivement en place, avec des options qui seront ou non retenues par Paliani et transformées au fil du temps. Il ouvre ainsi la voie à d'autres régisseurs dont les noms sont davantage connus car leurs livrets, ont pendant longtemps été considérés, à tort, comme les précurseurs du genre. Louis Antoine Veillard-Duverger et Louis Jacques Solomé sont en quelque sorte les figures tutélaires de Louis Paliani. Les trois régisseurs ont en commun une relation privilégiée avec les théâtres de l'Opéra Comique.

²⁰² Jean-Baptiste Colson, « observations » op. cit., xv.

2.1.4.3 Louis Antoine Veillard-Duverger (1773-1854)²⁰³

Louis Antoine Veillard-Duverger est un régisseur, auteur de livrets, éditeur et agent théâtral qui a marqué le paysage théâtral de l'époque²⁰⁴. Il est aussi connu pour être le beau-père du célèbre ténor Adolphe Nourrit²⁰⁵ et le père du célèbre typographe Louis Camille Eugène Veillard-Duverger. Ce dernier, après un passage par l'imprimerie royale obtient, en 1828, un brevet d'invention pour la « stéréomélotypie », procédé d'impression typographique de la musique permettant des tirages très élevés, dont il exposera lui-même le principe dans l'opuscule : *Spécimen des caractères de musique gravés, fondus, composés et stéréotypés*²⁰⁶.

Le 15 juin 1834 la *Gazette des théâtres journal des comédiens* fait état de cette découverte :

Voilà dix ans qu'un jeune typographe connu, M. Duverger, fait tous ses efforts pour doter notre pays d'une industrie qui lui manque, l'impression de la musique à l'aide de caractères mobiles ; voilà dix ans qu'il y consacre ses études, son expérience, ses recherches, et cela sans aucun encouragement, c'est seulement par la pensée qu'il vaincra d'incroyables difficultés, qu'il arriverait à un résultat utile pour tous [...]. Ses travaux ont déjà eu un résultat immense, un résultat qui opérera sans doute une révolution complète, et dans les arts et dans le commerce. [...] Il n'y a plus à douter actuellement du succès de cette industrie qui réunit la correction, l'élégance et l'économie. Les avantages sont incalculables et du plus haut intérêt pour les artistes et les compositeurs dont les œuvres par suite des procédés actuels, ne peuvent se vendre que fort cher. Les découvertes de M. Duverger rendront les productions des partitions des opéras plus faciles, plus rapides, contribueront à les répandre davantage chez les nations étrangères, qui en sont fort avides. Plusieurs ouvrages ont été publiés déjà par la méthode Duverger et ils prouvent tous combien elle est excellente. Nous citerons parmi eux : *Les Chants chrétiens*, un *Traité élémentaire de musique*, une *Grammaire musicale*, un *Abécédaire musical*, la *Musique des chansons de Béranger*²⁰⁷.

²⁰³ Il est difficile de connaître avec certitude ses dates mais *Le Ménestrel* du 13 août 1854 semble suggérer celles-ci (1772-1854) à l'occasion d'un article postérieur à son décès : « Un autre deuil artistique qui se rattache à de bien tristes souvenirs, vient encore nous frapper en l'honorable doyen Louis Antoine Veillard-Duverger, beau-père de notre infortuné Nourrit. Ses obsèques ont eu lieu à Saint-Sulpice, jeudi 10 août. M. Duverger était âgé de 82 ans, et avait conservé jusqu'au dernier jour toute sa vivacité d'esprit et l'affabilité reconnue de son caractère ».

²⁰⁴ Les éléments biographiques sur Louis Antoine Veillard-Duverger sont extrêmement rares et concernent essentiellement sa période d'activité dans le milieu théâtral. Il est par conséquent quasiment impossible de retracer son parcours antérieur à son travail de régisseur.

²⁰⁵ Ce lien familial contribue à sa notoriété et sa vie de famille fait l'objet de nombreux commentaires dans la presse : et particulièrement dans *Le Ménestrel* du 11 août 1839, il y est question de sa fille : « Mme Veuve Nourrit n'a pas pu résister longtemps au coup affreux que lui a porté la fin tragique de son mari. Elle vient de succomber, à peine âgée de trente-quatre ans. M. et Mme Nourrit laissent 7 enfants, dont l'éducation est confiée à leur grand-père, M. Duverger, doyen des correspondants des théâtres ». Le 15 février 1852 il est rendu compte du mariage de sa petite-fille : « On a célébré la semaine dernière le mariage de Mlle Juliette Nourrit, la jeune et intéressante héritière d'un nom si cher à l'art dramatique, avec M. Charles Lebouc, artiste des plus distingués, violoncelliste de grand mérite. Nombre de nos sommités artistiques s'empressaient à cette fête de la famille présidée par Mme Nourrit et M.L. Duverger, oncle de la mariée ». L'importance de Louis Antoine Veillard-Duverger dans le paysage théâtral se mesure à cette description continue de sa vie familiale.

²⁰⁶ E. Duverger, *Spécimen des caractères de musique gravés, fondus, composés et stéréotypés par les procédés de E. Duverger*, précédé d'une notice sur la typographie musicale par M. Fétis, Paris, Imprimerie Duverger 1834.

²⁰⁷ *La Gazette des théâtres journal des comédiens* du 15 juin 1834. Il s'agit d'un véritable événement et d'autres titres de presse rendent hommage à cette découverte. *Le Ménestrel*, qui fera par la suite mention

Cette imprimerie filiale sera choisie par Duverger père pour l'impression des livrets de mise en scène dont il est l'auteur²⁰⁸. Ces livrets en petit nombre, rédigés entre 1829 et 1836, sont principalement élaborés durant le séjour de Louis Antoine Veillard-Duverger²⁰⁹ à l'Opéra Comique en tant que régisseur à partir de 1823 (il y avait fait un premier passage entre 1816 et 1818)²¹⁰.

Le journal *Le Corsaire* du 24 février 1831 fait état de sa pratique de chanteur au sein de la troupe :

Encore un début à l'Opéra Comique. Et qu'importe au public ce qu'on fait dans ce triste théâtre ! D'ailleurs M. Duverger qui s'est essayé dans le rôle de Gaveston de la *Dame Blanche*, ne s'est pas même montré supérieur à Henri²¹¹.

Il n'est cependant pas célèbre pour son activité d'interprète. Et ses interventions scéniques sont l'objet de peu de commentaires dans la presse. Il y est encore moins cité que Louis Paliani qui joue pourtant des rôles secondaires peu exposés.

La comparaison avec Louis Paliani se justifie ici car les deux hommes exercent au sein de l'Opéra Comique. Tout comme Louis Paliani par la suite, Louis Antoine Veillard-Duverger semble être un des piliers de l'institution et se maintient à son poste de régisseur général en dépit des changements de direction comme l'annonce *Le Corsaire*, le 31 mars 1824 :

Aujourd'hui nous pouvons annoncer officiellement qu'à compter de demain, premier avril, MM. les sociétaires rentrent dans leurs droits, et jouiront des avantages qu'ils avaient précédemment, mais sous le gouvernement d'un directeur nommé par l'autorité, avec laquelle il correspondra sans intermédiaire. C'est M. Guilbert de Pixéricourt qui est nommé directeur du Théâtre Royal de l'Opéra Comique ; M. Duverger reste régisseur général.

Louis Paliani entre donc dans la troupe sous la tutelle de Louis Antoine Veillard - Duverger, son supérieur hiérarchique, modèle qui l'a très probablement inspiré pour son

de nouvelles parutions annonce le 22 juin 1834 : « Un jeune typographe, M. Duverger, après avoir consacré plusieurs années de travail aux recherches sur les moyens d'imprimer de la musique à l'aide de caractères mobiles, est parvenu à obtenir ce résultat tant désiré. On a vu dans les salles de l'exposition les belles pages imprimées d'après le nouveau système de ce typographe. Toutes les difficultés ont été résolues, et il n'y a plus à douter du succès de cette industrie, qui réunit à la correction, l'élégance et l'économie ».

²⁰⁸ Les livrets imprimés portent à la fin la mention « Imprimerie de E. Duverger Rue de Verneuil n°2 » ce qui ne correspond pas à l'adresse de l'agence de Duverger sise au 6 rue Rameau.

²⁰⁹ Pour plus de détails sur les publications de Duverger voir l'article de Arn Langer « Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis in der Opernregie im 19. Jahrhundert », Frankfurt am Main, Peter Lang, Perspektiven der Opernforschung, vol. 4. 1997.

²¹⁰ Il y a fort à parier que son entrée dans la troupe de l'Opéra Comique a donné un coup d'accélérateur à ses publications. En effet *Le Bulletin du Répertoire du théâtre français* note à propos d'une future nomination le 1^{er} septembre 1823 « L'on pense que son choix tombera sur M. Duverger, qui n'est pas auteur, mais homme du métier. » Sa reconnaissance en tant qu'auteur serait donc ultérieure.

²¹¹ *Le Corsaire* du 24 février 1831 rubrique « butin », p. 4.

travail autour des livrets²¹². Louis Antoine Veillard-Duverger est le premier à ancrer la pratique d'écriture des livrets, au sein de l'Opéra Comique, par les régisseurs. C'est d'ailleurs en partie par le biais de Louis Paliani qu'il est permis au chercheur d'appréhender son travail en effet, ses volumes publiés sont rares. La Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale, dont le fonds est conservé à la Bibliothèque Historique de la ville de Paris, présente des copies manuscrites (de la main de Paliani), des livrets élaborés et publiés par Louis-Antoine Veillard-Duverger. Louis Paliani précise scrupuleusement sa source au bas de chaque manuscrit avec une formule identique à chaque mention au bas de la page de titre : « Copie d'une mise en scène imprimée publiée par M. Duverger père²¹³ ». A la lecture de ces copies, on remarque cependant quelques petites nuances. Les termes de « publiées » et « imprimées » ne sont pas toujours employés simultanément. Ainsi, sur les neuf livrets dépouillés à la Bibliothèque Historique de la ville de Paris²¹⁴, sept portent la mention « imprimée et publiée ». La copie du *Cheval de bronze* porte la mention « publiée », tandis que pour *Fra Diavolo* on ne lit que « imprimée ». Il est difficile de déterminer pour autant si c'est un oubli fortuit de la part de Louis Paliani ou une indication faisant sens. Il s'agit de notations manuscrites dont la présentation en biais au bas de la page de titre se présente comme une sorte de sceau apposé sur le livret, mais dont le caractère formel n'est pas évident, bien qu'il y accole systématiquement sa signature. Par ailleurs, Louis Antoine Veillard-Duverger n'est sûrement pas l'auteur (au sens de créateur) de toutes les mises en scène qu'il publie, bien que celles que nous avons retrouvées correspondent à la période durant laquelle il exerce à l'Opéra Comique. Louis Paliani ne mentionne aucun autre auteur et pourtant Louis Antoine Veillard-Duverger est désigné comme imprimeur et publicateur, la notion « d'auteur » de la mise en scène n'est pas convoquée. Peut-être cela est-il dû au fait que le livret soit perçu comme un travail de compilation et de synthèse de notes, bien

²¹² Les archives de l'association de la régie théâtrale conservées à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris témoignent d'une connaissance approfondie du travail de Duverger par Paliani. On trouve plusieurs copies manuscrites de sa main des travaux de Duverger : *La Fiancée*, *Les Huguenots*, *Le Cheval de Bronze*, *Robert le Diable*, *Les Deux nuits*, *Gustave III*.

²¹³ Cet usage n'est pas spécifique aux copies de Louis Antoine Veillard-Duverger. Louis Paliani précise aussi lorsque les mises en scène sont l'œuvre de Mocker, lui aussi son collègue à l'Opéra Comique, c'est le cas pour le livret de *Mignon*. Duverger et Mocker sont d'ailleurs les seuls noms d'auteurs précisés dans la collection de Louis Paliani. Simple geste de camaraderie ou facilité d'accès aux documents ? Plusieurs hypothèses peuvent expliquer ce réemploi assumé et transparent. Toujours est-il que le travail de mises en scène de ses collègues, publié ou non, constitue une source de choix pour Louis Paliani dans l'élaboration de sa collection.

²¹⁴ Les titres dépouillés sont d'Auber : *La Muette de Portici* (1828), *La Fiancée* (1829), *Fra Diavolo* (1830) *Gustave III* (1833) et *Le Cheval de bronze* (1836), *Robert le Diable* (1832) et *Les Huguenots* de Meyerbeer (1836), *Guillaume Tell* de Rossini (1829), *Les Deux nuits* de Boieldieu (1829).

plus que comme une création à part entière, à un moment où il en est encore à ses balbutiements. La mention des dates de publication est très irrégulière. Elles n'apparaissent que pour *La Muette de Portici* (1828), *Robert le diable* (1832), *Les Huguenots* (1836) *Le Cheval de bronze* (1836). Ces dates sont dispersées sur plusieurs années, ce qui plaide en faveur d'une mention aléatoire dont il est difficile de tirer des conclusions. À noter cependant, que la majorité des publications se fait un an après la création des œuvres et s'étalent donc de 1829 à 1836, période où Louis Paliani n'est pas encore membre de la troupe de l'Opéra Comique. Cela explique la présence au sein de sa collection de livrets de mises en scène, de spectacles ayant été créés avant son arrivée dans la troupe en 1836, et le début de son travail d'édition en 1837. Ces reprises de Louis Antoine Veillard-Duverger contribuent également à la diversité de la collection du point de vue des théâtres abritant les créations de ses œuvres. Le répertoire de L'Opéra Comique constitue une partie du sujet avec : *Fra Diavolo*, *La Fiancée*, *Le Cheval de bronze*, *Les Deux nuits*. Mais il reste minoritaire face aux créations plus fastueuses de l'Opéra : *La Muette de Portici*, *Gustave III*, *Robert le Diable*, *Les Huguenots* et *Guillaume Tell* de Rossini²¹⁵. Cela n'est guère étonnant tant l'apparat des mises en scène de grand opéra suscite l'intérêt du public et des professionnels. En outre Louis Antoine Veillard-Duverger, à l'époque des premières publications, est régisseur à l'Académie royale de musique, ainsi que l'indique *Le Corsaire* du 9 juillet 1828 :

La brochure qui contient la mise en scène de *La Muette de Portici*, par M. Solomé, régisseur général de l'Académie royale de musique, et dont nous avons rendu compte dans un de nos derniers numéros, se trouve chez l'auteur, rue Grange-Batelière, n° 3 et chez M. Duverger, correspondant des théâtres, rue Rameau, n° 6. Prix 1 fr. Nous n'avons pas besoin de recommander de nouveau cette brochure à l'intérêt de MM. les directeurs des départements²¹⁶.

Sur le modèle de Louis Antoine Veillard-Duverger, Louis Paliani ouvrira sa collection des créations provenant d'autres théâtres parisiens²¹⁷. Paliani choisit de recopier à la main certains titres. Il est fort probable que cette sélection corresponde aux

²¹⁵ Certains commentaires évoquent aussi des mises en scène de *Zampa* d'Hérold et de la *Juive* d'Halévy par Duverger, mais nous n'avons pas trouvé trace d'une reproduction manuscrite de la part de Paliani pour ces deux œuvres.

²¹⁶ *Le Corsaire* du 9 juillet 1828. On sait donc que Louis Antoine Veillard-Duverger a quitté l'Opéra Comique à cette date sans avoir d'autres précisions sur la chronologie de sa carrière. La publication des spectacles créés à l'Opéra Comique est donc possiblement le fruit d'un travail en réseau auprès d'autres régisseurs de l'Opéra Comique qui sont ses anciens collègues. Mais les documents qui nous sont parvenus ne permettent pas de valider définitivement cette hypothèse.

²¹⁷ Probablement, en vue de répondre à la demande, exploitant la possibilité de se rendre dans les autres théâtres de la capitale, et de solliciter son éventuel réseau de collègues régisseurs.

titres dont les copies imprimées étaient épuisées ou indisponibles. Il s'agit en effet d'œuvres à grand succès.

Le livret de mise en scène de *Guido et Ginevra*²¹⁸ grand opéra d'Halévy conservé à la Bibliothèque nationale de France donne un aperçu de la méthode employée par Louis Antoine Veillard-Duverger.

Ce petit recueil de feuillets porte le titre de *Mises en scène, costumes et décorations de Guido et Ginevra*. Il est assez court avec seulement 4 pages, ce qui est peu, comparé aux livrets de la collection de Louis Paliani dont les plus brefs comportent 6 feuilles (et qui peuvent dépasser une vingtaine de pages, la moyenne se situant autour d'une douzaine de pages). Le livret est divisé en catégories. On peut lire : « mouvements de scène », avec une sous-partie dédiée aux « décorations ». Puis vient la section « costumes » qui comporte un petit paragraphe décrivant les « accessoires de magasin ». La partie consacrée aux mouvements de scène détaille les entrées, sorties, mouvements et positions des chanteurs. Le positionnement est d'ailleurs l'objet d'une schématisation en deux dimensions, mais qui, contrairement au travail de Louis Paliani, fait abstraction de toute structure de décor et ne comporte aucune légende, les noms des personnages ou groupes étant écrits en toutes lettres. Les mouvements sont, comme chez Louis Paliani, associés à des repères textuels et musicaux (après un chant, après un duo, après le chœur etc.). Quelques indications de caractère dans l'interprétation sont aussi présentes telles que « avec véhémence », « avec hésitation ». La section décoration est très succincte et comporte à peine quelques lignes pour chaque acte. Elle fait état de brefs éléments sur l'éclairage, par exemple, à l'acte premier : « Village près de Florence, ciel bien éclairé ». Mais le stade descriptif est dépassé au profit de considérations techniques assez précises destinées à ceux qui vont monter la pièce. Pour l'acte troisième, Louis Antoine Veillard-Duverger indique « Décoration assez compliquée, à bien combiner selon les localités ». Il livre, dans un souci de praticité, l'implantation du décor :

Église formant entresol dans la largeur du théâtre, bornée à deux plans, ou plus, en comptant le rideau ou demi-rideau de fond. En dessous de cet entresol sont les caveaux à deux ou trois cintres ; dans le premier cintre se trouve l'escalier qui descend de l'église dans les caveaux ; et dans le deuxième cintre, plus large que le premier, est le lit de repos de Ginevra, entouré d'une estrade de trois pieds.

Ces détails signent la nature des destinataires. Ces informations ne peuvent être comprises et reçues que par un public de professionnels. Cette idée est renforcée par la

²¹⁸ Voir en annexe 28 le livret de *Guido et Ginevra ou la peste de Florence* grand opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy représenté pour la première fois à Paris le 5 mars 1838.

présence, comme chez Louis Paliani, des suggestions d'adaptation par rapport au modèle parisien dont sont issues les informations présentées :

À Paris, ce cinquième acte a deux décorations, figurées d'abord par une très grande ferme présentant des démolitions, accident qui laisse voir la campagne et les montagnes ; et au changement, pour le dénouement, on enlève à vue la ferme du fond. Mais on peut éviter cette double première décoration, ainsi que je l'indique ici, en plaçant d'abord une décoration comme je l'ai dit plus haut et en évitant le changement à vue.

Chez Paliani, décors sous forme ; de schéma, et accessoires, sont intégrés au descriptif acte par acte, et ne font pas l'objet de rubriques séparées comme chez Louis Antoine Veillard-Duverger²¹⁹. La description est très parcellaire et beaucoup moins détaillée que celle qui se trouvera chez Louis Paliani. Pour l'acte deuxième : simplement « Sofa, sièges, coussins » sans plus de détails sur leurs caractéristiques (couleur, matière forme). Ce détail n'est pas la préoccupation première de Louis Paliani, mais il y consacre tout de même, à l'occasion, davantage de soin. La description des costumes, par personnage et par acte, est relativement complète et procède exactement de la même manière que ce qui peut se lire dans la collection de Louis Paliani. L'exemple de *Guido et Ginevra* montre donc bien une filiation entre les deux hommes. Bien que la répartition des contenus soit envisagée de manière différente, et que le degré de détail soit la plupart du temps en faveur du travail de Louis Paliani, les informations délivrées, l'adresse aux professionnels, signent une communauté de pensée et de projet entre les deux hommes, et permettent d'envisager le travail de Louis Antoine Veillard-Duverger comme un modèle servant de fondement au travail de Louis Paliani. On peut tenter de mesurer l'écart entre les deux travaux car Louis Paliani intègre à sa collection un livret manuscrit de *Guido et Ginevra*²²⁰. Aucun des deux livrets n'est daté et il est donc difficile de savoir lequel inspire l'autre. Celui de Louis Paliani, bien que manuscrit, est très fourni et ne se présente pas comme de simples notes de travail, ce qui laisse penser qu'il est ultérieur à celui de Veillard-Duverger. Il est de dimension plus importante (48 feuillets manuscrits) et pourtant, le titre prétend à une visée plus modeste. Alors que Louis Antoine Veillard-Duverger promet « mise en scène, costumes et décorations », Louis Paliani se contente d'une accroche plus modeste en proposant « quelques indications sur la mise en scène de

²¹⁹ Il y a cependant chez Louis Paliani quelques dérogations à cette règle. Le livret de *Le Dieu et la Bayadère* opéra en deux actes de Scribe et Auber commence par une courte section introductive dédiée à la description des accessoires acte par acte.

²²⁰ Nous n'avons pas trouvé, à ce jour, de version imprimée de cet opuscule qui figure par ailleurs, en dehors des volumes répertoriés par le catalogue de la collection accompagnant certaines publications de livrets. On trouve le titre de l'opéra d'Halévy dans la section « ouvrages divers imprimés et manuscrits », il est donc tout à fait possible que cette œuvre soit restée à l'état de manuscrit.

Guido et Ginevra ». Des schémas caractéristiques de la manière de Paliani ouvrent le livret et décrivent la « plantation du décor ». Même s'il s'inspire potentiellement des travaux de Veillard-Duverger, se note dès le début du recueil un travail tout à fait personnel. Chez ce dernier, la scène première est résumée en ces termes :

Au lever de rideau, les villageois et les villageoises, à la tête desquels sont deux joueurs de musette, entrent de la quatrième coulisse à droite du public et se dirigent vers les coulisses à gauche du public, où se trouve, au premier plan, une madone de quatre à cinq pieds de haut, dans sa crèche ; devant elle chante le premier chœur. D'autres villageois ont gagné à droite du public, où se trouve la ferme de Guido. Près de la porte est une cloche de ferme et son cordon. Des condottieri, Forte-Braccio en tête, vêtus en lazzaronis, occupent le milieu ; les habitants offrent des gobelets, et le vin coule des brocs.

Un schéma à l'appui décrit en une ligne la répartition des protagonistes. Chez Louis Paliani la description de cette première scène occupe cinq pages manuscrites.

Première scène : Au lever de rideau des villageois précédés de deux joueurs de musette viennent faire leurs dévotions à la madone de l'arc. Ils arrivent par la droite (dernier plan). D'autres viennent par le chemin creux à gauche (même plan). Ils s'inclinent devant la madone. Les femmes (2^e dessus) vont se placer à droite (1^{er} plan) adossés à la ferme de Guido. Quelques femmes (1^{er} dessus) restent devant les hommes avec la madone. Les deux joueurs de musette sont un peu plus près de la rampe, ayant la madone à leur gauche. Ils font de la place aux villageois. *Le chœur commence* « En tout temps nous donne amours et jours heureux »²²¹. À ces mots le ballet entre par la gauche (premier plan). Les villageois se rapprochent autant que possible de la madone. Les hommes passent sur la droite en sorte que le milieu du théâtre est libre pour la danse. « C'est aujourd'hui la fête, la fête du hameau ». Après ces mots, des dames et seigneurs de Florence arrivent par la gauche (4^e plan). Les villageois sont un peu remontés sur la scène, etc.

Le reste du commentaire est de même facture. Ce petit aperçu comparatif suffit pour saisir la différence de précision entre les deux commentaires produits respectivement par l'un et l'autre. Si les deux phrases introductives sont très proches et peuvent laisser penser qu'il y a eu copie, ou du moins réécriture, la suite montre à quel point Louis Paliani creuse plus avant les détails de l'interprétation. Il ne faut pas perdre de vue le fait que ces copies, n'étant pas datées, ne renvoient pas nécessairement à la même série de représentations. Mais cela n'influence de toute façon pas le degré de détail²²². La comparaison d'autres de leurs livrets pourrait permettre de préciser cet écart, mais les livrets de Veillard-Duverger imprimés sont extrêmement rares et principalement connus au travers du travail postérieur de Louis Paliani. On suppose que le terme « copie de la mise en scène » (qui n'est pas employé par Louis Paliani pour *Ginevra*) présuppose une

²²¹ Dans le manuscrit, les références au texte sont soulignées et séparées du corps du commentaire par un espace.

²²² Notons également que si Louis Paliani est auteur et publicateur, la distinction est moins transparente chez Louis Antoine Veillard-Duverger pour lequel il n'est pas possible d'établir la paternité de ces livrets avec certitude. Son nom apparaît bien en tête du livret mais il surplombe la mention « Bureau de commission théâtrale, rue Rameau, n° 6 ». Ce qui peut laisser à penser que son nom est présent en tant que directeur de l'agence et non en tant qu'auteur du livret. Il en assume néanmoins la responsabilité éditoriale dans la mesure où aucun autre nom d'auteur et n'apparaît.

fidélité parfaite au texte de départ, mais l'absence de source ne permet pas d'établir le degré de liberté prise en réécrivant les livrets de son collègue régisseur. On suppose que s'il fait une copie, c'est qu'il ne dispose pas d'autre source de documentation et qu'il n'est donc pas à même d'amender le texte original. Il faut aussi noter qu'il est très scrupuleux lorsqu'il s'agit de mentionner l'auteur d'une mise en scène. Il note systématiquement lorsque la mise en scène n'est pas de sa main. Quelques exemples de publications au sein de sa collection sont ainsi attribués en toute transparence à son collègue, régisseur de l'Opéra Comique, Eugène Mocker. On voit mal comment cette honnêteté ne s'appliquerait pas à l'ensemble de ses sources. Son travail de copie peut en effet servir de base à l'élaboration d'une publication sans en être l'exacte reproduction. On peut mesurer son degré d'inspiration à l'égard du travail de Louis Antoine Veillard-Duverger, en confrontant le livret produit par celui-ci, et reproduit par la main de Louis Paliani, avec la version de la mise en scène d'une même œuvre publiée dans la collection Paliani. Arnold Jacobshagen a mené ce travail comparatif en prenant pour exemple l'opéra-comique *Fra Diavolo* d'Auber créé à l'Opéra-Comique le 28 janvier 1830²²³. Le choix de cette œuvre n'est pas dû au hasard. L'ensemble de la collection Paliani n'a pu être reconstituée à ce jour dans son ensemble. Dans les bibliothèques parisiennes conservant des livrets de la collection, (Bibliothèque nationale de France et Bibliothèque historique de la Ville de Paris) on trouve neuf exemplaires de copies manuscrites des mises en scène de Louis Antoine Veillard-Duverger par Louis Paliani²²⁴. Or la collection de Louis Paliani n'étant pas complète, il n'est possible de confronter la copie manuscrite du livret de Veillard-Duverger avec le livret imprimé de la collection Louis Paliani que pour un seul titre : *Fra Diavolo*. Arnold Jacobshagen n'argumente pas ce choix et ne le justifie pas par la nature des fonds consultables, mais il souligne la portée d'un succès au long cours, comme celui de *Fra Diavolo* qui n'a jamais cessé de se maintenir au répertoire de l'Opéra Comique, et ce, encore de nos jours. La copie de la mise en scène par Louis Paliani sous forme manuscrite n'est pas datée. On ne connaît pas non plus avec précision la date de rédaction de cette mise en scène par Veillard-Duverger, bien que l'on puisse supposer qu'elle soit, conformément à ses habitudes, relativement contemporaine de la

²²³ Arnold, Jacobshagen « Staging at the Opera Comique in Nineteenth Century Paris: Auber's "Fra Diavolo" and the "livrets de mises en scène" », *Cambridge Opera Journal*, vol. 13, n° 3, novembre 2001., p. 239-260.

²²⁴ Rappelons la liste des titres évoqués précédemment et que nous avons pu consulter à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris : *Fra Diavolo*, *La Fiancée*, *Le Cheval de Bronze*, *Les Deux nuits*. *La Muette de Portici*, *Gustave III*, *Robert le Diable*, *Les Huguenots* et *Guillaume Tell*.

création à quelques mois près, et donc en 1830-1831, soit environ cinq ans avant l'entrée de Louis Paliani dans la troupe de l'Opéra Comique. Le livret imprimé de Louis Paliani n'est pas non plus daté avec précision mais il n'appartient pas aux six premiers volumes qu'il a clairement délimités dans le catalogue de sa collection accompagnant certains livrets. Aucun de ces volumes n'ayant de trait commun qui déterminerait ce classement, il y règne, semble-t-il, un semblant d'ordre chronologique, ce qui pencherait en faveur d'une rédaction assez tardive du livret de *Fra Diavolo*, présent dans l'ultime colonne du sommaire de la collection. Quoi qu'il en soit, ce livret est publié bien après la création à distance de celui de Veillard-Duverger, qu'il a très bien pu copier pour le reprendre plus tard. Arnold Jacobshagen pointe des différences significatives entre Louis Antoine Veillard-Duverger et Louis Paliani. La description des costumes coïncide dans les deux cas, mais des divergences apparaissent à propos du décor, que le chercheur attribue à des supposées évolutions techniques entre la première et la deuxième rédaction de la mise en scène, évolutions techniques dues en partie au changement de salle de l'Opéra Comique. Il entreprend une étude comparative portant sur les indications scéniques, les liens avec le texte original, la position des chanteurs sur scène, la caractérisation des personnages, et enfin les gestes et le détail de l'action.

Selon son analyse, les indications scéniques chez Louis Paliani sont beaucoup plus détaillées que chez son prédécesseur. Il suffit de consulter les livrets pour remarquer cet écart de dimensions (3600 caractères contre 9000 selon la recension d'Arnold Jacobshagen). Le contenu du livret est en effet beaucoup plus détaillé chez Louis Paliani. Autre remarque : sa faculté à prendre ses distances avec le livret ainsi que le rendu du caractère évolutif des déplacements. La caractérisation des personnages dépasse chez lui la brève description suggérée par le livret. Arnold Jacobshagen décrit très scrupuleusement cet écart entre les deux versions mais il faudrait ajouter à son analyse des éléments qui permettent d'expliquer cette évolution entre elles. Le statut de chanteur de Louis Paliani semble éclaircir ce phénomène. Les indications scéniques, de mise en scène pour les parties chantées, sont beaucoup plus nombreuses que pour les parties parlées, présentant ainsi l'opéra-comique comme un genre plus musical que théâtral. Beaucoup d'indications relient la mise en scène à des événements musicaux, ce qui n'est pas caractéristique de la manière de Louis Antoine Veillard-Duverger²²⁵. C'est bien

²²⁵ Louis-Antoine Veillard-Duverger consacre la même place aux indications concernant le texte chanté et parlé.

l'esprit d'un musicien qui transparait sous la plume de Paliani dont les repères sont instinctivement plus musicaux, que liés au livret. Une autre particularité marquante est la marge accordée, par chacun d'entre eux, à la fidélité du texte. La proximité temporelle de la rédaction avec la création (et la présence probable des créateurs, auteurs et compositeurs) a sans doute incité Louis Antoine Veillard-Duverger à respecter scrupuleusement le texte. La distance temporelle permet à Paliani une plus grande liberté à cet égard, mais elle est, semble-t-il, due surtout aux considérations pratiques d'un homme de plateau qui se trouve dans l'action. Paliani fait des coupes, change l'énonciateur de certaines répliques, modifie des phrases, ou les déplace, et fait des ajouts. Le livret devient la reproduction des marques liées au travail du plateau : le texte s'y transforme en un support de création mais n'est pas la création finie elle-même. Cette prise de distance à l'égard du livret est cohérente car elle se double d'un soin particulier accordé à une description vivante de l'action scénique, là où Louis Antoine Veillard-Duverger peignait quelque chose de plus statique. La caractérisation des personnages chez Louis Paliani dépasse les éléments suggérés par le livret. Il décide par exemple d'adresser une réplique à un autre acteur que celui prévu par le livret, dans un but comique. Il y a donc des constantes, dues au réemploi de matériel scénique (décors, costumes), mais en homme de terrain Louis Paliani a une conception plus évolutive de l'œuvre. La mise en scène qu'il imprime n'est pas le reflet de la production initiale parisienne de l'œuvre, elle signe en revanche son parcours d'interprète, et à ce titre, il est particulièrement bienvenu de se pencher sur *Fra Diavolo*. Il a en effet chanté à de très nombreuses reprises dans cet opéra-comique. Le bandit Giacomo, comparse de *Fra Diavolo* est l'un de ses rôles fétiches. On signale sa participation au spectacle dans la presse de 1848, et jusque dans les années 1870²²⁶, mais il est possible que cette période soit plus étendue. Son expertise attachée à cette tradition de mise en scène de *Fra Diavolo* est rendue crédible par des témoignages de la presse qui font état de sa présence lors de diverses reprises, et le présentent comme un interprète du rôle emblématique et à succès. La chronique musicale du *Monde Illustré* du 2 avril 1870, consacrée à la reprise de *Fra Diavolo*, est éloquente sur ce point :

Les deux brigands Beppo et Giacomo ont beaucoup perdu à l'interprétation nouvelle ; ils n'ont ni l'allure ni le costume pittoresque qu'on pourrait souhaiter, et les vieux amateurs d'opéra-comique

²²⁶ *Le Courrier des spectacles* mentionne son nom dans une distribution le 20 mars 1848. *Les Coulisses* font état d'une série de représentations en 1860. La dernière mention que nous avons trouvée remonte à la fin de sa carrière. Le 25 janvier 1869 on peut lire dans *Le Figaro* : « M. Paliani joue avec tant d'éclat son bandit italico-auvergnat ». Ce qui laisse à penser que c'est bien là un de ses rôles fétiches.

se sont pris à regretter Paliani et Duvernoy, qui jouaient avec la science et la conscience de deux excellents régisseurs²²⁷.

Le chroniqueur témoigne ici lui-même de l'expertise accordée aux régisseurs en matière d'interprétation. Cette « valeur ajoutée » interprétative est précisément ce qui distingue Louis Paliani de Louis Antoine Veillard-Duverger. Il ne faudrait pas pour autant sous-estimer le travail de ce dernier, qui est une première étape, et dont la démarche a sûrement sensibilisé Louis Paliani à l'écriture des livrets. Notons aussi que les livrets de Louis Paliani se présentent comme une entité finie²²⁸, ce qui n'est pas le cas de ceux de Louis Antoine Veillard-Duverger qui doivent être compris comme une partie d'un ensemble plus large comprenant des planches illustrées. Sur la page de titre de son livret de *Guido et Ginevra*, on peut lire en petits caractères l'annonce suivante : « Prix des planches de sujets de décoration 26 fr., 14 costumes et ornements coloriés 8 fr., mise en scène 6 fr. Total 40 fr. ». Cela laisse bien entrevoir que le support écrit, dédié à la mise en scène, est à comprendre comme une partie d'un tout plus global, le livret est un élément à compléter, et il est loin d'être le plus important comme le montrent les prix qui sont respectivement attribués aux différentes publications proposées. Contrairement à Louis Paliani, Louis Antoine Veillard-Duverger fait place aux éléments iconographiques²²⁹ (dessin, et couleur) à l'appui de ses livrets. À titre de comparaison (et bien que leur publication s'étende sur une période plus large²³⁰), le prix des livrets de Louis Paliani n'est pas fonction des compléments disponibles, le livret étant vendu comme un tout. Le prix n'est pas modulé en fonction des options fournies, mais selon la taille de l'ouvrage, ce qui n'intervient pas chez Louis Antoine Veillard-Duverger.

En tête de chaque page de couverture de la collection de livrets de Paliani, un liseré précise les tarifs : un acte 10 fr., deux actes 12 fr., quatre et cinq actes 18 fr. Le livret de Louis Antoine Veillard-Duverger est donc plus onéreux bien que le prix puisse être modulé en fonction des éléments commandés ou non²³¹. Le détail des décors et costumes étant très limité et insuffisant pour envisager de remonter l'œuvre correctement, le

²²⁷ Chronique musicale du *Monde Illustré*, 2 avril 1870.

²²⁸ Paliani renvoie aux diverses partitions éditées mais son livret se veut assez complet pour se suffire à lui-même et donner une vision de la mise en scène.

²²⁹ Ces supports complémentaires ne nous sont malheureusement pas parvenus.

²³⁰ Il faudrait à ce titre prendre en compte l'inflation, mais chose étonnante, les prix indiqués par Louis Paliani ne varient pas avec l'avancée de sa collection.

²³¹ Si le prix est supérieur pour l'exemple de *Guido et Ginevra* cet état de fait n'est pas systématique car le prix des mises en scène publiées par Duverger est, au contraire de Louis Paliani, très fluctuant. Les annonces dans la presse font état d'une variété de prix sans doute due à la nature de l'ouvrage, tout comme Louis Paliani module en fonction des dimensions de l'œuvre.

matériel nécessaire à la mise en scène revient plus cher chez Veillard-Duverger. Cet écart pourrait surprendre si l'on ignorait qu'il envisage la publication de livrets comme une activité économique à part entière, et devant être rentable. Si Paliani considère la publication des livrets comme un à côté cumulable avec sa fonction principale, celle de régisseur (et accessoirement de chanteur), Veillard-Duverger lui, est aussi le dirigeant et propriétaire d'une agence théâtrale, ce qui influe naturellement sur ses publications. Les agences théâtrales, aussi nommées correspondantes des théâtres, sont des organismes chargés de gérer divers aspects liés à la vie théâtrale. Elles peuvent être à la tête d'organe de presse, assurer la diffusion du matériel nécessaire à l'entreprise théâtrale (les livrets donc, mais aussi d'autres documents telles des maquettes et des partitions), et en outre, gérer les engagements des artistes et faire leur promotion. Elles sont les centres névralgiques de la vie théâtrale de l'époque. Louis Paliani, bien que proposant lui-même la diffusion de son travail, indique aussi que celui-ci est disponible chez les correspondants des théâtres. Il rappelle d'ailleurs régulièrement à quel point les finances lui font défaut dans son entreprise d'auteur²³². Louis Antoine Veillard-Duverger, grâce à son assise dans le milieu et son entreprise personnelle, entretient un tout autre lien avec la publication des livrets.

Louis Antoine Veillard-Duverger est en effet principalement connu pour son activité d'agent théâtral. Il est le fondateur du « Bureau de commission théâtrale²³³ », une agence sise au 6, rue Rameau à Paris²³⁴. On peut mesurer son importance car elle est systématiquement citée lors des recensions des agences, fréquemment publiées dans la presse²³⁵. La date de création de cette agence n'est pas exactement connue, mais elle est

²³² Voir ci-après notre développement consacré au financement de la collection.

²³³ Le terme de « bureau » choisi par Duverger n'est pas toujours usité mais il est présenté comme une équivalence du terme agence. Dans son *Dictionnaire théâtral ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, (1824) François Antoine Harel le définit ainsi « 13 agences et bureaux de correspondance dramatique. Cabinets d'affaire et de consultations à l'usage des comédiens, des auteurs, des chorégraphes et des musiciens. C'est là que se traitent les engagements d'acteurs, les formations de troupes et tous les petits intérêts de l'art théâtral. Les agents perçoivent, au nom des auteurs, les droits attribués aux productions dramatiques ; ils retirent de leur courtage cinq % environ ; ils font aux comédiens et aux auteurs des avances dont ils se remboursent par des retenues. Les agents percepteurs des droits d'auteur, sont MM. Prin et Richomme ». François-Antoine, Harel, *Dictionnaire théâtral ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J.N. Barba, 1824, p. 13. Article « Correspondant »,

²³⁴ La rue Rameau est située au sein de l'actuel 2^e arrondissement de Paris. L'agence de Duverger bénéficie d'un emplacement de choix non loin de l'Opéra Comique, de l'Opéra, et des Théâtres des boulevards. Cette adresse correspond à celle de l'imprimerie de son fils qui aurait hébergé pour un temps les activités de son père.

²³⁵ Cette recension semble être un incontournable pour la presse spécialisée. *La Gazette des théâtres* publie ainsi à quelques semaines de distance les noms de « Messieurs les agents et correspondants des théâtres ».

antérieure à 1824, date à laquelle elle est référencée par François-Antoine Harel comme étant l'une des plus établies dans le milieu théâtral. Dans son article sur les « Correspondants » il dresse un panorama de ces agences reconnues :

CORRESPONDANTS : Agents intermédiaires entre les directeurs et les comédiens qui, moyennant une rétribution qu'ils touchent des deux côtés, se chargent de placer dans des troupes les artistes sans emploi, et de procurer aux directeurs les sujets dont ils ont besoin : c'est aussi aux correspondants que s'adresse un acteur de Paris qui veut aller donner des représentations en province. Les correspondants les plus crédités sont MM. Arnaud, rue Croix-de-Petits-Champs, n° 27 ; Vizentini, rue du Caire, n° 26 ; Lemétéyer, rue Feydeau, n° 20 ; Touchard, rue des Poulies, n° 25. Duverger rue des Colonnes n° 12. Voir agents dramatiques²³⁶.

La création de l'agence de Louis Antoine Veillard-Duverger est donc antérieure à la publication des livrets dont le premier spécimen est signalé en 1826²³⁷. Les livrets seraient donc pensés pour alimenter son commerce, donc produits en interne. Ils assurent autonomie et exclusivité à l'agence qui n'a cependant pas le monopole de la diffusion. Il s'agit d'étoffer son catalogue et de faire rayonner la structure en proposant les plus grands succès de l'époque. Les agences sont d'ailleurs les points de références pour divers protagonistes du monde théâtral. *Le Journal des théâtres* du 27 avril 1843 souligne ce rôle central :

Adresse des Correspondants : cette liste nous semble utile à publier de nouveau à cette époque où les engagements se contractent, et où tous les artistes arrivent à Paris :

Messieurs :

TENAR, 10, rue Chabannais.

RICART, 4, rue Montesquieu.

COLLIGNON, 9, rue Cléry.

JOANNY et LECERF, 10, rue Le Peletier.

ADAM, 18, boulevard Saint-Martin.

DUVERGER, 34, rue Sainte-Anne²³⁸.

FERVILLE, 7, rue Bergère.

DOMERGUE, rue du Petit-Carreau.

MAILLARD, 48, rue Bourbon-Villeneuve.

DHARMEVILLE, 170, rue Montmartre.

DE BOZONNIER, 52, Galerie Vivienne.

Signé Victor HERBIN, Rédacteur en chef.

Le 16 avril puis le 31 mai 1835 la liste complète est proposée au lecteur. Duverger apparaît d'ailleurs en tête de celle-ci :

« Noms et adresse de MM. les agents et correspondants dramatiques existants aujourd'hui à Paris : MM. Duverger, rue Rameau 6 ; Collignon rue Cléry, Maillard, rue Bourbon-Villeneuve, 48 ; Ferville, rue Poissonnière, 33 ; D'Harmeville, rue Montmartre, 170 ; Jaubert et Pougau, rue des Vieux-Augustins 53 ; Armand Domergue, passage Choiseul, 12, Martin Touering, rue Sainte-Barbe, 18 ; Daudel, rue du Sentier, 1, Rozet, rue Montmatre, 8 ; Tenar, rue Chabannais, 10 ».

²³⁶ François-Antoine Harel, *op.cit.* p. 91. On découvre ici la première adresse de l'agence avant son déménagement rue Rameau.

²³⁷ En 1824, François-Antoine Harel (*op.cit.*) note « Duverger : régisseur en chef du théâtre Feydeau, et correspondant dramatique très accrédité ».

²³⁸ On remarque qu'à cette date l'agence a encore changé d'adresse mais reste dans le même périmètre, la rue Sainte-Anne étant située à proximité de la rue Rameau.

L'importance prise par les agences est aussi due à la diversité de leurs activités et celle de Louis Antoine Veillard-Duverger n'échappe pas à la règle. Elle est en concurrence avec d'autres agences mais aussi avec des commerces liés à la vie culturelle tels que ceux des marchands de musique qui fournissent le matériel musical mais pas les livrets de mise en scène. L'agence crée, de fait, une situation de centralisation des matériaux dont les artistes peuvent avoir besoin, établissant ainsi une sorte d'hégémonie en termes de fourniture théâtrale. *Le Journal des théâtres*, décidément bien prompt à faire la promotion de l'entreprise Duverger, note par exemple « En vente chez Duverger, 34, rue Saint-Anne, et chez les marchands de musique²³⁹ ». Il est ici clairement le premier choix. Cette situation dominante de l'agence n'est pas surprenante car elle possède l'appui de l'imprimerie Duverger, lui conférant un net avantage sur ses concurrents en termes de publicité et de matériel disponible. La maison Duverger est reconnue pour son expertise d'imprimeur et publie des ouvrages de référence. En 1836, *Le Ménestrel* illustre la renommée de cette imprimerie dont le prestige doit être associé à l'agence du même nom :

L'Agenda musical, de M. Planque en est à sa troisième année. Ce livre de renseignements, si indispensable à toutes les personnes qui s'occupent de musique, va paraître incessamment chez Duverger, rue Rameau, 6. Pour donner à cette œuvre tout le développement qu'elle peut recevoir, M. Planque a associé la librairie musicale de M. Duverger à la publication de sa troisième année. Le concours de deux éditeurs dont les relations embrassent tout ce qui a rapport à la musique, doit donner à cette publication toute la perfection désirable. vol. in-18. Prix 3 fr. et 2 fr. 50 pour les souscripteurs²⁴⁰.

Les noms des artistes se servant chez Duverger sont aussi cités comme caution du travail familial. *Le Ménestrel* ne manque pas une occasion de mettre en avant la notoriété des clients de Duverger : « M. Berr, première clarinette de la musique particulière du roi et professeur au Conservatoire, vient de faire paraître un traité de clarinette à la librairie musicale de M. Duverger²⁴¹ ». Contrairement à Paliani qui peine à faire son autopromotion, les livrets de Veillard-Duverger sont l'objet d'importants enjeux commerciaux et peuvent compter sur le soutien technique de l'imprimerie familiale ainsi que sur un large réseau publicitaire. Ce réseau publicitaire s'appuie sur la presse et notamment sur le *Journal des théâtres*. Ce dernier présente systématiquement l'agence Duverger comme une entreprise recommandable. La comparaison des tableaux des

²³⁹ *Le Journal des théâtres*, 12 novembre 1843.

²⁴⁰ *Le Ménestrel*, 27 novembre 1836.

²⁴¹ *Le Ménestrel*, 10 juillet 1836.

agences montre une relative stabilité²⁴² des agences dont l'assise passe aussi par l'appui de la presse. Selon un modèle ritualisé, le *Journal des théâtres* reproduit en introduction à ses listes la formule qui suit :

À cette époque de l'année où se forment les troupes départementales et se contractent tous les engagements, il nous paraît utile de répéter la publication du tableau des correspondants dramatiques que nous croyons devoir recommander.

On voit ici apparaître comment se constitue un réseau d'influence au cœur de la vie théâtrale mettant en lien les artistes, la presse et les entreprises spécialisées que sont les correspondants des théâtres. Si certaines agences disposent de leur propre organe de presse, cette influence se fait parfois de manière moins directe. Sans être contractuelle²⁴³ elle est pleinement perceptible. Louis Antoine Veillard-Duverger est correspondant et à ce titre il est aussi homme d'influence. Le 22 novembre 1845, *Le Journal des théâtres*, fidèle soutien de l'agence, publie cette annonce :

Mise en scène *Le Proscrit*, grand opéra en 4 actes sur la musique célèbre d'*Hernani* de Verdi. Chez M. Duverger père, agent des théâtres, 34, rue Sainte-Anne, à Paris, paraît la mise en scène de cet opéra ; toutes indications acte par acte, scène par scène du placement des personnages ; un 2^e caissier in 4^e - énoncera les costumes, les décorations, qui n'entraîneront à aucun frais extraordinaire les directions, pour monter cet ouvrage dont la distribution des notes est des plus faciles, ne comprenant qu'un fort premier ténor, une première basse-taille, premier baryton, premier soprano, et 2 ou 3 autres rôles secondaires peu importants.

Plus une feuille de quatre sujets coloriés, indicatifs pour les costumes.

Prix net : 15 francs

Paraît au bureau central de musique la partition gravée pour piano conducteur des parties d'orchestre manuscrites avec la gravure²⁴⁴.

Plus qu'une annonce il s'agit clairement d'une publicité. Ce soutien n'est pas anodin, et il n'est peut-être pas offert moyennant une rétribution directe au journal. Le sous-titre du dit journal est : *Organe spécial de la société des auteurs et compositeurs et de l'association des artistes dramatiques*. Or, Louis Antoine Veillard-Duverger est partie prenante de cette association comme le montre le compte rendu de l'assemblée générale des artistes dramatiques en date du 1^{er} mai 1847 qui conclut après un examen du fonds de solidarité : « Nous n'avons qu'à louer de l'obligeant concours de MM. les correspondants Lecerf et Deyla, Maillart, Duverger, Thénard, Collignon et Ricard²⁴⁵ ». On remarque que

²⁴² En comparant par exemple la liste du 16 avril 1843 à celle du 19 mai 1844, on note seulement trois changements dans le nom des agences. Il est difficile de savoir si cela correspond à la fermeture de certaines agences ou à la sélection arbitraire opérée par le journal qui ne présente pas le paysage théâtral de manière objective mais engage sa responsabilité en recommandant les agences en question.

²⁴³ Nous n'avons pas trouvé de traces tangibles de contacts établis entre des agences indépendantes et des organes de presse mais il est très probable que des enjeux commerciaux aient régi ce réseau d'influence, du moins sous la forme d'échanges de services.

²⁴⁴ *Journal des théâtres*, 22 novembre 1845 rubrique « nouvelles diverses », anonyme.

²⁴⁵ Compte rendu de de l'assemblée générale des artistes dramatiques en date du 1^{er} mai 1847.

les agences remerciées ici sont aussi celles qui figurent en bonne place dans les diverses listes de recommandation des agences évoquées plus haut.

La frontière est parfois floue entre l'objectivité de l'annonce à caractère informatif et la promotion à peine déguisée. *Le Journal des théâtres* n'est pas le seul à instaurer cette ambiguïté. *La Gazette des théâtres : journal des comédiens* publie le 20 juillet 1834 l'annonce suivante :

M. Duverger père, correspondant des théâtres, rue Rameau, 6, vient de mettre en vente une mise en scène de *Lestocq* dont le succès va commencer dans les départements. À tous les détails que nous avons donnés, en parlant pour la première fois de cet ouvrage, M. Duverger a joint des dessins lithographiés coloriés de quatre décorations, et une planche où tous les costumes des personnages sont représentés avec beaucoup d'exactitude. La publication de M. Duverger nous paraît indispensable aux directeurs qui veulent donner tous leurs soins à la représentation de l'Opéra de MM. Scribe et Auber²⁴⁶.

Cette publicité n'est pourtant pas présentée en tant que telle, comme une réclame. Elle est intégrée à la rubrique « nouvelles diverses » qui comporte des informations relatives à la vie des théâtres, engagements, pièces en répétition, accueil des reprises et nouveautés.

L'appui conséquent d'une certaine presse à l'égard des livrets publiés par Louis Antoine Veillard-Duverger permet d'expliquer sa notoriété. Louis Paliani qui n'entretient pas les mêmes rapports avec les journaux et ne bénéficie pas d'un semblable pouvoir économique, ne jouit pas d'une telle visibilité. Son nom est plus rarement cité dans la presse. Et lorsque qu'il apparaît c'est davantage son rôle de régisseur ou de (modeste) interprète qui est mis en avant. Veillard-Duverger dispose d'une autorité dont ne jouit pas Paliani car il est un intermédiaire direct entre des directeurs d'une part et des artistes d'autre part. Il gère la carrière d'interprètes de grand renom comme Adolphe Nourrit avec lequel il a des liens familiaux. *Le Ménestrel* publie un exemple de contrat qu'il a négocié pour son beau-fils avec le théâtre de Lyon :

Contrat de 12 représentations à Lyon.

Bureau de Commission théâtrale dirigé par M. Duverger, rue Rameau n° 6, Paris, le 1^{er} juillet 1834.
Traité entre M. Adolphe Nourrit et M. Lecomte.

5 ° Ma première représentation aura lieu au plus tard le surlendemain de mon arrivée à Lyon, sauf, comme en tout, en cas d'indisposition. Et moi, Louis-Antoine Veillard dit Duverger, agent des théâtres, à Paris d'après instructions par lettre de M. Lecomte, en date du 26 juin datée de Lyon, je

²⁴⁶ *La Gazette des théâtres journal des comédiens* du 20 juillet 1834, « nouvelles diverses ». Il faut préciser que le caractère publicitaire n'est pas toujours aussi marqué : le 31 janvier 1833 le journal fait le même type d'annonce avec plus de sobriété : « M. Duverger, à l'agence théâtrale rue Rameau, 6, va faire paraître au premier jour, trois grands dessins, lithographiés, coloriés, des décorations du *Pré aux Clercs* ; *idem* avec planche de tous les personnages, leurs costumes et une mise en scène des plus détaillées, format in-40 Prix coté, 24 fr., le tout, avec remise d'usage », rubrique « nouvelles diverses » p. 8.

garantis à M. Adolphe Nourrit, qu'il lui sera compté par M. Lecomte, pour chacune des représentations qu'il donnera, la somme de huit-cents francs net²⁴⁷.

Il est un des organisateurs de la vie théâtrale et la reconnaissance de sa prééminence dans ce domaine le conduit à être maintes fois sollicité pour l'organisation des troupes de province (par exemple à Lille en 1828²⁴⁸, ainsi qu'à Metz en 1835²⁴⁹), mais aussi à l'international. Sans surprise c'est *Le Journal des théâtres* qui suit de près le rôle de Duverger dans la composition de la troupe du Théâtre Français de Naples. Le compte rendu de cette opération fait l'objet d'un véritable feuilleton dans les parutions des 27 juin 1844, 7 et 25 juillet 1844 :

Théâtre Français à Naples – L'administration du Théâtre Saint-Charles à Naples entendant organiser une compagnie d'artistes français jouant la comédie et le vaudeville, vers le 15 septembre prochain a chargé M. Duverger père, agent des théâtres royaux de Bruxelles et autres, 34, rue Sainte-Anne, à Paris, de la composition du personnel. Messieurs et Mesdames les artistes libres d'engagements, doivent donc sans retard s'adresser directement à lui (toutes lettres doivent être affranchies)²⁵⁰.

Théâtre Français à Naples. Sous le patronage de M. Guillaume, directeur de San-Carlo à Naples, c'est M. Simonnot, le directeur bien famé, qui est privilégié. L'organisation de cette compagnie française, comédie, vaudeville, pour la saison d'automne et l'hiver se commence chez M. Duverger, agent de théâtres, 34, rue Sainte-Anne, à Paris. Toutes lettres doivent être affranchies²⁵¹.

À propos de Naples : M. Simonnot a traité pour quatre années. Toute annonce que sa troupe, que forme à cet effet l'honorable M. Duverger père, sera, par les talents qu'elle réunit, digne de la haute société qui fréquente habituellement le Théâtre Français de Naples²⁵².

Bien que tous deux régisseurs et contemporains, Louis Antoine Veillard-Duverger et Louis Paliani constituent deux exemples différents de rédacteurs de livrets. Si chacun délivre une expertise, celle de Louis Paliani est liée à son expérience du plateau, tandis que Louis Antoine Veillard-Duverger exerce une influence dans un domaine d'expertise plus large, qui tient compte d'un modèle économique (celui des agences théâtrales), et des luttes d'influences qui s'y rapportent, entre autres, par le biais de la presse.

Ces trajectoires, bien qu'adjacentes, ont modelé des approches différenciées des livrets de mise en scène, si ce n'est dans leur mode de diffusion, du moins au travers du

²⁴⁷ *Le Ménestrel*, 28 octobre 1932, rubrique « un paquet de lettres » par Henri de Curzon, p. 439.

²⁴⁸ « On annonce que le privilège du théâtre de Lille a été accordé pour trois ans, à dater d'avril 1825 à M. Bergeret, propriétaire à Paris, et que M. Duverger, agent du théâtre, rue Rameau, n° 6, qui est chargé de l'organisation », *Le Corsaire*, 27 septembre 1828.

²⁴⁹ « Le directeur dont nous annoncions le départ pour Metz, dans l'un de nos précédents numéros, est M. Germain. Au refus de M. Michelot, le brevet a été accordé pour deux ans au nouveau solliciteur qui, avant de s'occuper d'administration théâtrale, était journaliste. M. Germain a donné toute sa confiance à M. Duverger père pour la formation de sa troupe. C'est au bureau de ce correspondant, rue Rameau, n°6, que doivent s'adresser les personnes qui désirent être attachées à l'entreprise du théâtre de Metz, à dater d'avril 1835. » *La Gazette des théâtres* du 5 février 1835.

⁴⁹³ *Le Journal des théâtres*, 27 juin 1844.

²⁵¹ *Le Journal des théâtres*, 7 juillet 1844.

²⁵² *Le Journal des théâtres*, 25 juillet 1844.

contenu présenté. Louis Antoine Veillard-Duverger fait office de « tutelle » pour d'autres régisseurs parmi lesquels un certain Jacques Solomé dont il est le correspondant attitré²⁵³.

2.1.4.5 Jacques Solomé (1779-1860)

Parmi ces régisseurs qui ont marqué l'histoire des livrets, Jacques Solomé²⁵⁴ fait figure d'emblème. Bien que les traces biographiques soient assez rares, les mentions de ses diverses activités dans la presse de l'époque permettent de tenter une reconstitution de son parcours. Son itinéraire est varié. Il a été très mobile et a occupé des postes de premier plan, tant à Paris, où il exerce comme régisseur et metteur en scène, qu'en province où il dirige plusieurs théâtres. Il possède ainsi une connaissance intime des théâtres modestes mais aussi des plus grandes scènes de l'époque.

Une des premières étapes marquantes de son itinéraire théâtral est le théâtre parisien du Panorama-Dramatique, qu'il intègre après un passage par le Théâtre de la Porte Saint-Martin²⁵⁵ où il exerçait les fonctions de régisseur de scène. Au Panorama-Dramatique, son champ de compétences s'est élargi. Bien qu'étant passé par de nombreux théâtres, c'est ce moment de sa carrière que choisit d'évoquer Lyonnet dans l'article qu'il consacre à Jacques Solomé au sein de son *Dictionnaire des comédiens* :

Solomé, Louis Jacques : comédien estimable, régisseur général et metteur en scène au *Panorama-Dramatique* 1823. En 1856, 77 ans, 60 ans de théâtre 300 fr. de pension à Belleville²⁵⁶.

Son activité théâtrale est d'emblée marquée par le sceau de l'éclectisme. C'est dès ses débuts qu'il s'illustre dans l'art de la mise en scène. La presse se fait écho de son travail alors qu'elle reste relativement discrète quant à la qualité de ses prestations dans les autres domaines de son champ de compétences. *Le Journal des sciences et de la littérature* note ainsi à propos de *Bertam ou le pirate* : « et la mise en scène qui est très brillante, est de M. Solomé²⁵⁷ ». Cette réputation lui ouvre la porte de nombreux théâtres

²⁵³ Dans *La Gazette des théâtres* du 14 août 1836, Jacques Solomé se plaint de ses difficultés à recruter une première chanteuse pour sa troupe : « Par mon correspondant, M. Duverger, j'ai fait offrir deux mille francs par mois, et plus, si elle l'exigeait, à Mme Pouillet ».

²⁵⁴ Dans la presse on trouve à de rares occasions son nom orthographié, sans doute par négligence « Salomé ».

²⁵⁵ *Le Journal des théâtres*, 13 avril 1822 annonce dans sa rubrique « le miroir des spectacles » : « Le théâtre de la Porte Saint-Martin va faire une double perte : Mlle Hugens qu'on y voyait avec plaisir, et M. Solomé, excellent régisseur, sont engagés au Panorama-Dramatique » On peut donc dater de cette époque son arrivée au Panorama-Dramatique.

²⁵⁶ Henri Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français*, Librairie de l'Art du Théâtre, Paris, 1904, 2 volumes, Vol. 2, p. 648.

²⁵⁷ *Le Journal des sciences et de la littérature*, 28 novembre 1822.

parmi les plus prestigieux. Trois ans après son engagement au Panorama-Dramatique, il devient directeur de la scène à la Comédie-Française, poste qu'il cédera par la suite au régisseur Albertin. À l'occasion de son intégration dans la troupe du Français, *Le Journal Le Corsaire* souligne, qu'outre les théâtres que nous venons de citer, Solomé possède à cette époque une solide expérience de l'art théâtral :

M. Solomé ancien régisseur de la Gaîté, de la Porte Saint-Martin, du Panorama-Dramatique et maintenant directeur du Théâtre de Reims, vient d'être nommé, par une ordonnance royale du 24 de ce mois, régisseur de la Comédie-Française²⁵⁸.

Cette étape marque son entrée dans le champ des institutions théâtrales privilégiées qui sera suivie quelques années plus tard par son introduction à l'Opéra puis à l'Opéra Comique.

Son expérience s'étend bien au-delà des frontières parisiennes. La province est pour lui un terrain d'expérimentation très vaste qu'il parcourt sans relâche occupant de nombreux postes dans des zones géographiques variées et sur des scènes d'ampleur diverse. Il est si mobile qu'il est difficile de retracer son parcours avec exactitude²⁵⁹, dates et fonctions occupées à l'appui. Il semble cependant s'être particulièrement illustré dans des fonctions de direction cumulées, ou non, selon les exemples, à un rôle de metteur en scène²⁶⁰.

En province il fait des passages à Reims²⁶¹, Caen, Sedan²⁶², Lyon²⁶³, Bordeaux, Rouen à divers moments de sa carrière, et ses mouvements s'intercalent avec son activité

²⁵⁸ *Le Corsaire*, 29 novembre 1825. On voit combien il est difficile de retracer en détail l'intégralité de son parcours.

²⁵⁹ Dans cette quête la question de l'homonymie pose aussi problème « Les traces biographiques concernant Solomé (parfois orthographié Salomé dans la presse) sont assez rares, et il est difficile de dire si le Solomé engagé comme régisseur (aux côtés de Gautier et Pénancier) par Alaux en 1821, puis nommé "régisseur général" en 1822 par Langlois, est le même que *L'Annuaire dramatique* mentionne comme régisseur et acteur au Théâtre de la Gaîté en 1814, et que *L'Indicateur de Lyon* enregistre comme régisseur du Théâtre des Célestins en 1810. » Roxane Martin, « *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)* », Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 95.

²⁶⁰ Le terme de metteur en scène peut ici être synonyme de régisseur chargé de la scène ou de directeur de scène, il s'agit de la personne chargée de la mise en scène, quelles que soient les autres fonctions qu'il puisse occuper par ailleurs.

²⁶¹ « Le directeur du *Théâtre de Reims*, M. Solomé ancien régisseur-général du Panorama-Dramatique actuellement à Paris pour faire des recrues, on ne cite pas les acteurs avec lesquels il vient de traiter. » *Le Diable boiteux* du 9 avril 1824.

²⁶² Son passage dans cette ville est discret et bien documenté mais la presse permet de reconstituer des bribes d'itinéraire à l'instar de ce récit déployé par *Le Corsaire* du 30 août 1825 « M. Solomé, directeur du Théâtre de Sedan, a aussi payé sa dette au malheur. Il a versé entre les mains de M. le Maire de la ville le produit d'une représentation au bénéfice des incendies de Salins, auquel a été ajoutée la somme de 11 francs, montant d'une collecte faite à la répétition générale entre les artistes du théâtre, y compris Monsieur le directeur ».

²⁶³ Cet épisode lyonnais est très peu documenté et prête à controverse. *Le Journal général des théâtres* du 7 février 1816 cite un certain Solomé ; son passage par le Théâtre de la Gaîté confirme l'hypothèse qu'il

parisienne. La ville de Bordeaux demeure l'un de ses principaux points d'ancrage²⁶⁴. Il en est le directeur à partir de 1832 et a quitté ses fonctions à l'Opéra Comique pour occuper ce poste. Sa longévité à Bordeaux est un fait assez rare dans sa carrière. Il y est encore présent en 1838, date à laquelle, profitant de son réseau d'influence parisien, il noue un partenariat avec le ténor Adolphe Nourrit : « au lieu d'un engagement à Bordeaux, il s'agirait pour M. Nourrit d'une association avec M. Solomé directeur du théâtre de cette ville²⁶⁵ ». Cette relation privilégiée avec Bordeaux connaîtra cependant quelques interruptions. *Le Ménestrel* annonce, le 15 décembre 1833, le départ du directeur pour d'autres horizons :

« M. Jacques Solomé, qui fut autrefois directeur de la scène à l'Opéra, quitte, au mois d'avril, la direction du Théâtre de Bordeaux pour celle du Théâtre de Rouen²⁶⁶ ». Ce départ a lieu en dépit du succès suscité par le régisseur qui a marqué le théâtre de son empreinte à tel point qu'une décennie plus tard, certains souhaitent ardemment son retour, dont le *Journal des théâtres* dans son édition du 14 juin 1845 : « M. Solomé est parti pour Bordeaux. Dieu veuille qu'il accepte la direction du théâtre de cette ville ; nous dirons alors : les théâtres de Bordeaux sont sauvés²⁶⁷ ».

Il est particulièrement regretté pour son art de la mise en scène dont la presse se fait écho :

Bordeaux le dimanche 12 août : *Un Duel sous Richelieu ou les Raffinés* a pu obtenir hier un succès brillant et mérité. Ce vaudeville, ou plutôt ce drame est joué avec un talent remarquable [...] il ne peut manquer d'attirer longtemps la foule au Théâtre des Variétés. La mise en scène et particulièrement la beauté des costumes et des décors font infiniment honneur à M. Solomé²⁶⁸.

Cette renommée n'empêche pas quelques revers qui peuvent justifier la brièveté de certains de ses mandats et s'explique par l'ampleur des attentes attachées à sa personne : *Le Journal des théâtres* consacre un long paragraphe à ces attentes déçues et illustre la pression constante à laquelle doit faire face le régisseur-directeur :

L'administration Solomé qui devait se présenter sous de si brillants auspices marchant à la suite de M. Haquette, est loin de justifier l'opinion que devait avoir le public de Caen en voyant cette

s'agit bien du même Louis-Jacques Solomé : « À compter de Pâques prochain, c'est Marty qui remplacera, comme régisseur du Théâtre de la Gaîté, Solomé, qui retourne à Lyon ».

²⁶⁴ Parmi tous les postes occupés durant sa carrière, le journal *Les Coulisses* retient lui le passage à Bordeaux comme l'un des temps forts de sa carrière.

« Monsieur Solomé, ancien directeur du théâtre de Bordeaux, et ancien directeur de la scène à l'Opéra, vient de mourir l'âge de 80 ans » : *Les Coulisses*, 2 octobre 1860.

²⁶⁵ *Le Figaro*, 14 janvier 1838.

²⁶⁶ L'épisode à Rouen semble avoir été de courte durée. Il est cité comme étant le directeur de ce théâtre en septembre 1834, mais entre août et novembre de cette même année on l'annonce en partance pour Bruxelles au 20 avril 1835, la direction du *Théâtre des arts* est présentée comme étant vacante.

²⁶⁷ *Le Journal des théâtres*, 14 juin 1845, « nouvelles diverses », p. 4, anonyme.

²⁶⁸ *Le Journal des théâtres*, 15 août 1832, « nouvelles diverses », anonyme.

direction desservie par un homme dont le talent administratif était tant vanté. Est-ce donc que M. Solomé habitué aux villes de premier ordre, ne trouvant pas le privilège digne de lui, voudrait quitter ? En effet, que doit-on penser d'un directeur qui, à moitié janvier, n'a pas encore fini d'organiser sa troupe de manière convenable ?... Qu'espère-t-il ?... Des recettes... Mais pour en faire il faut avant tout contenter son monde ; et jusqu'à présent le successeur de M. Haquette a cru qu'il suffirait de mettre sur l'affiche : « on joue tel jour », faut-il encore pour attirer la foule que le spectacle soit attrayant, varié, nouveau... Qu'avons-nous vu depuis la rentrée de la troupe ? des chutes... [...] des artistes qui jouent par complaisance, d'autres en amateurs, ceux-là chantent faux, ceux-ci pas du tout. Quelques-uns parlent un français hasardeux ; la plupart sont froids, embarrassés, et manquent de moyens. À part trois ou quatre, la troupe de M. Solomé a toutes les allures d'un théâtre de société. Et si l'on en croit les bruits qui s'échappent des coulisses, l'insubordination est au théâtre, la voix du régisseur est méconnue, les artistes ne répètent qu'à moitié ou pas du tout, le souffleur s'endort sur sa chaise, le chef d'orchestre pousse des soupirs, le peintre broie du noir, l'opéra a la coqueluche, la comédie n'a que le souffle, le vaudeville a des emplâtres, la salle est déserte, les abonnés se plaignent, le directeur jure. C'est un désordre, une cohue, un brouhaha universel au milieu duquel le bon public de Caen reste tout interdit. Si c'est une mystification de la part du successeur de M. Haquette, il faut convenir qu'elle est complète, car il n'est pas d'exemple qu'on se soit moqué d'un public comme semble le faire M. Solomé ; qu'il prenne donc au plus vite une détermination quelconque, soit en faisant les choses comme elles doivent être faites, soit en prenant toute autre mesure²⁶⁹.

Cet extrait est le reflet des difficultés possiblement rencontrées par l'exploitant théâtral. Il témoigne de la manière dont Jacques Solomé a été exposé à des problématiques spécifiques aux théâtres de province. Le personnel y est davantage mobile, plus inégal et le public exigeant est avide de nouveautés et friand de mises en scène soignées. Cet aspect est particulièrement important car il est confronté tout au long de sa carrière à la vie théâtrale des provinces. Grâce à ce contact maintenu avec les régions il est conscient du défi que représente la réussite d'une mise en scène. Il est l'un des rares rédacteurs de livrets à disposer de cette connaissance pratique. Louis Paliani a suivi le trajet de nombre de ses collègues de la province vers Paris. Mais Louis Solomé, lui, ne s'établit pas, et les allers-retours entre Paris et la province nourrissent sa carrière et sa perception des exigences liées à l'évolution de la mise en scène. Grâce à ses migrations successives aux postes de direction, et à son travail artistique sur la scène des départements, il développe très tôt cette conscience du besoin d'outils spécifiques dont le livret de mise en scène fait partie. Ce besoin d'écrire des livrets n'est rendu possible qu'au regard de sa carrière parisienne qui double son itinéraire sur les routes de France.

²⁶⁹ *Le Journal des théâtres*, 16 janvier 1847, « nouvelles diverses, anonyme ». Cette information permet par ailleurs de rétablir un équilibre à l'intérieur d'une critique à dominante très positive au sein du *Journal des théâtres*, à tel point qu'on a pu s'interroger sur son degré d'objectivité. Solomé n'a pas su relever le défi et en mars la presse l'annonce candidat à la direction de Rouen : « M. Solomé, directeur des théâtres de Caen et M. Letellier, directeur de celui d'Anvers, se portent candidats à la direction de Rouen. M. Letellier a des chances » (*Le Journal des théâtres*, 10 mars 1847). Dès juillet de la même année, un nouveau directeur est nommé : « M. Alfred Blot, nouvellement renommé directeur à Caen, vient de se mettre en route pour cette ville avec un personnel entièrement renouvelé M. Blot, connu et apprécié depuis longtemps à Caen, n'aura pas de peine à faire oublier le passage de M. Solomé » (*Le Journal des théâtres*, 3 juillet 1847).

Outre son passage au Théâtre de la Porte-Saint-Martin et au Panorama-Dramatique, il semble avoir déployé ses talents dans de multiples théâtres parisiens sans que puisse se déterminer, avec exactitude, la durée de ses interventions relatives à la mise en scène. Il est cité en 1839 au Théâtre de la Renaissance²⁷⁰, puis un an après au Théâtre Ventadour²⁷¹. Cette ouverture à un grand nombre de salles est sa marque de fabrique. Un an avant sa disparition, *Le Monde dramatique* signale son lien avec le Théâtre de Belleville, en banlieue parisienne : « Le brave M. Solomé, ce doyen des artistes, reste toujours attaché, comme régisseur général, à M. Fresnes, c'est un honnête homme²⁷² ». Bien que la presse donne l'impression qu'il est partout, sa carrière parisienne est surtout marquée par son travail au sein des trois plus grandes institutions théâtrales de l'époque que sont par ordre chronologique : la Comédie-Française, déjà évoquée, mais aussi et surtout l'Opéra et l'Opéra Comique.

Le 16 septembre 1827, *Le Figaro* annonce que « Les artistes de l'Académie royale de Musique ont été convoqués pour recevoir M. Solomé en qualité de régisseur. Aucun événement fâcheux n'a troublé cette cérémonie²⁷³ ». Le titre exact de son poste à son entrée est « régisseur général de la mise en scène », mais il est aussi nommé ultérieurement comme étant « directeur de la scène », titre qu'il arborait précédemment à la Comédie-Française, et qui signe plus clairement sa charge de veiller à l'exécution de la mise en scène. Il occupe cette fonction entre 1828 et 1830²⁷⁴. Ce recrutement ne doit rien au hasard. C'est auréolé de sa réputation sur les scènes parisiennes qu'il est appelé par Émile Lubbert, administrateur de l'Opéra, dans un contexte de crise identitaire du genre²⁷⁵. Au regard des théâtres de boulevard qui rivalisent d'ingéniosité scénique créant

²⁷⁰ *Le Ménestrel* du 29 septembre 1839 « Théâtre de la Renaissance : programme d'hiver » signale à propos de l'opéra fantastique, *Le Forestier*, au Théâtre de la Renaissance : « la direction de la scène est confiée à M. Solomé ».

²⁷¹ *Le Ménestrel* du 29 mars 1840 « Indiscrétions des coulisses » Théâtre Ventadour « M. Solomé, le régisseur, mérite tous les éloges par les soins désintéressés qu'il apporte à la mise en scène de *La Duchesse de Guise* », J. Lovy.

²⁷² *Le Monde dramatique*, 8 septembre 1859 « Théâtres de la banlieue : Belleville », p. 4, Théophile Deschamps.

²⁷³ *Le Figaro*, 16 septembre 1827, « Bigarrures », p. 559, anonyme.

²⁷⁴ Les dates exactes divergent selon les sources, Hervé Lacombe évoque un contrat de régisseur de la scène du 1^{er} septembre 1827 au 1^{er} juin 1831. (Hervé Lacombe (dir.) *Histoire de l'Opéra français du Consulat aux débuts de la III^e République*, Paris, Fayard, 2021, p. 309).

²⁷⁵ « Entre 1815 et 1825, la presse ne cesse de relever l'usure du répertoire et la perte des grands chanteurs capable de l'interpréter, elle s'interroge aussi sur le modèle lyrique dont les créateurs devraient s'inspirer [...]. En 1827, Jean Toussaint Merle produit un rapport sur l'état de l'Opéra et préconise de changer les sujets, d'utiliser des décors plus frappants et de rénover la mise en scène », Hervé Lacombe, *op.cit.* p. 308-309.

des effets de tout bord, l'Opéra est à la traîne²⁷⁶. Il se doit pourtant de répondre au cahier des charges du docteur Véron sommé de « donner les ouvrages nouveaux avec des décorations nouvelles et des costumes nouveaux²⁷⁷ ». Cette prise de conscience a pour principale conséquence l'instauration au sein de l'Opéra en 1827, d'un « comité de mise en scène » chargé de coordonner l'activité scénique, et de pourvoir à son excellence artistique²⁷⁸. Jacques Solomé est intégré à cette assemblée devant se prononcer sur « les perfectionnements à apporter dans tous les genres à la représentation théâtrale » et « d'examiner la production des peintres de décor et des dessinateurs de costumes, tant sous le rapport de l'art que sous celui de l'exactitude historique²⁷⁹ ». Jacques Solomé siège aux côtés d'une dizaine de personnalités qualifiées chacune dans leur domaine : Rossini, Auber pour les compositeurs, François Gérard et Pierre Ciceri du côté des peintres et le décorateur Henri Duponchel. Cette réforme est aussi fondamentale dans la mesure où elle associe de manière officielle la fonction de régisseur, qui est le premier métier de Jacques Solomé, à une responsabilité vis-à-vis de la mise en scène. Le texte prévoit en effet la création d'un poste de régisseur de scène, sorte d'adjoint au directeur de scène qui assure toutes sortes de missions, mais surtout peut participer à l'élaboration du travail de mise en scène.

C'est *la Muette de Portici* qui inaugure cette série d'œuvres préparées au sein du comité de mise en scène. Jacques Solomé met son expertise²⁸⁰ au service de cette entreprise. Le spectacle issu de la collaboration entre Scribe et Delavigne, pour le livret, et Auber, pour la musique, est créé le 29 février 1828 à l'Académie royale de musique. Il

²⁷⁶ « L'Opéra est bien loin des théâtres du boulevard dans l'art de préparer les effets, de grouper les masses, de placer les acteurs en scène, et de les faire entrer et sortir ». (J.T. Perle, *De l'Opéra*, Paris, Baudouin frères, 1827, p. 33, cité par Hervé Lacombe). On note au passage ce que recouvre la notion de mise en scène pour un commentateur de l'époque.

²⁷⁷ Pour le détail du cahier des charges, voir *Cahier des charges* du 28 février 1831, cité par L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856-1857, t. 3, p. 108.

²⁷⁸ Cette initiative est parfois présentée à tort comme totalement révolutionnaire ; elle est inédite par ses dimensions et son cadre mais sur le fond, elle est, ainsi que l'a montré Isabelle Moindrot la suite logique d'une évolution historique amorcée depuis bien longtemps au sein de l'institution. « Depuis la fin du XVIII^e siècle, plusieurs réformes sont engagées pour coordonner la dimension spectaculaire des productions. Sont ainsi créés à l'Opéra en 1798 un poste de "maître de la scène" appelé à travailler en concertation avec le maître des chœurs, le maître de ballet et les principaux chanteurs et un "jury de l'art" responsable du suivi du choix des œuvres nouvelles et du suivi de leur mise en scène ». (Isabelle Moindrot dans, Hervé Lacombe *op. cit.*, p. 713). Le comité de mise en scène apparaît comme une version remise au goût du jour de cette assemblée coordinatrice dédiée à la mise en scène.

²⁷⁹ L. a. s. de La Rochefoucauld à H. Duponchel, 14 avril 1827, F-Po, Arch. de l'Opéra, 129.

²⁸⁰ Pour *la Muette de Portici* « le régisseur Solomé et le chorégraphe Aumer s'étaient entendus pour renforcer l'énergie chorale, et mêler dans leurs mouvements de scène, choristes, figurants et danseurs, comme ils avaient appris à le faire ensemble sur le petit théâtre du Panorama-Dramatique au début des années 1820 » (Isabelle Moindrot dans Hervé Lacombe *op.cit.*, p. 728).

n'en est pas à son coup d'essai et la publication de sa mise en scène des *Trois Quartiers* de Picard²⁸¹ un an auparavant a fait grand bruit, notamment dans la presse :

Le brillant succès des *Trois Quartiers*, comédie de MM. Picard et Mazère, fait espérer que cette pièce sera jouée sur tous les théâtres de province. Pour en faciliter l'exécution, on trouvera la mise en scène de M. Solomé chez lui, rue de Cléry, n° 59, et chez M. Duverger, correspondant des spectacles, rue Rameau, n° 6. Cette brochure fait partie d'un ouvrage qui paraîtra par livraison, et dont le prospectus sera envoyé incessamment à messieurs les directeurs et artistes de la province. Prix de cette livraison avec les trois décorations lithographiques : 2 francs. Il faut affranchir toutes les demandes²⁸² ».

La publicité faite autour de ces *Observations utiles à la mise en scène des Trois Quartiers de Picard* auréole le régisseur d'une réputation dont jouira quelques mois après la parution du livret de *la Muette de Portici*. Le titre exact de cet opus est *Indications générale et observations pour la mise en scène de La Muette de Portici*. Jacques Solomé préside à l'élaboration de la mise en scène de ce grand opéra en cinq actes. Il est entouré de Jean-Pierre Aumer pour les divertissements, et de Cicéri pour les décors²⁸³. Le livret impressionne par sa dimension inhabituelle : plus de 60 pages quand les livrets les plus étoffés de Louis Plianti en comptent une petite dizaine. Il est disponible selon le circuit habituel de distribution. Le journal *Le Courrier* signale ainsi la disponibilité du travail de Solomé dans son édition du 29 juillet 1828 :

Indications générales et observations pour la mise en scène de *la Muette de Portici*, opéra en cinq actes, de MM. Scribe et G. Delavigne, musique de M. Auber, par M. Solomé, régisseur général de la mise en scène de l'Académie royale de musique. Prix 6 fr. planches lithographiées indiquant trois scènes principales. Celle du premier acte, le tableau du Marché de Naples et le triomphe final du 4^e acte, prix : 3 fr. Chez l'auteur, rue Grange Batelière, n° 3, chez M. Duverger, à l'agence théâtrale, rue Rameau n° 6, et chez MM. Les correspondants des théâtres. On trouve aux mêmes adresses la mise en scène des *Trois quartiers* comédie de MM. Picard et Mazères, aussi par M. Solomé prix 2 fr., et les trois décors lithographiés, 1 fr. 50c²⁸⁴.

²⁸¹ *Les Trois Quartiers*, comédie en trois actes et en prose, est représentée pour la première fois au Théâtre Français, par les comédiens ordinaires du Roi, le 31 mai 1827. Elle est l'œuvre de Louis-Benoît Picard (1769-1828) et Edouard-Joseph Ennemond (1796-1866). La publication de cette mise en scène a longtemps été considérée comme le premier livret scénique imprimé faisant remonter à 1827 ce genre de publication, mais une autre vérité historique a été établie depuis. Dans son article « Les agences théâtrales et l'impression des mises en scène au XIX^e siècle » Gosta Bergman a contribué à réfuter durablement cette idée. Gösta, Bergman « Les agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 » *Revue d'histoire du théâtre*, n°2-3, p. 228-240, 1956.

²⁸² *Le Figaro* 12 juin 1827 « Bigarrures » p. 580, anonyme.

²⁸³ Les décors contribuent massivement à l'effet d'étonnement produit par cette nouvelle mise en scène. Pour plus de détails concernant cet aspect voir l'article de Pierre Sérié « L'oreille regarde : jusqu'où le décor peut-il ne pas aller trop loin ? Cicéri et *La Muette de Portici* ». *Les colloques de l'Opéra Comique, Le Grand Opéra : un genre et un modèle*. Avril 2012, sous la direction d'Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier, consulté en ligne le 17/07/21 sur Bruzanemediabase : [l'http://www.bruzanemediabase.com](http://www.bruzanemediabase.com)

²⁸⁴ *Le Courrier*, 29 juillet 1828. Ce circuit de distribution semble bien établi. Il est signalé quelques semaines plus tôt par *Le Corsaire* dans son tirage du 9 juillet : « La brochure qui contient la mise en scène de *la Muette de Portici*, par M. Solomé, régisseur général de l'Académie royale de musique, et dont nous avons rendu compte dans un de nos derniers numéros, se trouve chez l'auteur, rue Grange-Batelière, n° 3, et chez M. Duverger ; *Correspondant des théâtres*, rue Rameau, n° 6 prix : 1 fr. nous n'avons pas besoin de recommander de nouveau cette brochure à l'intérêt de MM. les directeurs des théâtres des départements ».

La description minutieuse de ce circuit de distribution permet d'expliquer en partie le succès de la brochure. Outre le soutien institutionnel que lui procure son statut de responsable de la mise en scène à l'Opéra, Jacques Solomé bénéficie du réseau d'influence de Louis Antoine Veillard-Duverger ce qui est un avantage non négligeable. Cet enthousiasme à l'égard de la réalisation scénique dote le livret d'une réputation sans faille, soutenue de manière unanime par une presse dont on peine à discerner le degré d'objectivité critique. Quand Louis Paliani est contraint à l'autopromotion et aux lettres de relance y compris, sa réputation de régisseur établie, Jacques Solomé peut compter sur des appuis de choix. Si Louis Paliani sera reconnu à l'instar de Jacques Solomé, comme un homme d'expérience et de terrain, sa notoriété vient de ses relevés de mises en scène alors que Jacques Solomé est mis en avant comme étant un illustre auteur de la mise en scène, ayant fondé une nouvelle approche du travail scénique. *Le Corsaire*, acquis à la cause du régisseur met particulièrement en avant cet aspect de son travail :

Mise en scène de *La Muette de Portici* : opéra en cinq actes, par MM. Scribe et Germain-Delavigne, par M. Solomé, régisseur général de la mise en scène à l'Académie royale de musique.

Cette brochure, qui vient de paraître, doit être recherchée, lue et consultée avec empressement par les directeurs des grands théâtres de province qui se disposent à monter l'ouvrage de M. Scribe. Les directeurs de théâtres de second ordre, ceux qui sont placés à la tête d'entreprises théâtrales dans les grandes villes d'Europe, les maîtres de ballet en général, tous ceux qui, comme spéculateurs ou comme artistes, s'occupent de théâtre, trouveront dans les indications de M. Solomé un enseignement utile. Ils y apprendront l'art si difficile aujourd'hui par le genre de nos grands ouvrages, de faire mouvoir de grandes masses, de les disposer avec art, avec grâce, souvent de créer cet ensemble admirable affranchi de cette régularité monotone qui frappe le froid de la mise en scène de nos grands opéras, ensemble qui n'a jamais été porté à un plus haut point de perfection que dans *La Muette de Portici* de M. Solomé, artiste habile, et qu'une longue expérience a mis à même d'étudier, de deviner tous les secrets de l'art de la mise en scène, vient enfin, dans la profonde exécution de *La Muette de Portici*, de retirer l'Opéra de l'ornière, de l'habitude où l'on se traînait à ce théâtre. Là, on ne voit plus ces marches, ces contremarches éternelles, ces bras levés avec symétrie, ces mouvements uniformes, ces promenades à pas comptés ; enfin tout ce qui nous évoque un contrat de régisseur de la scène du 1^{er} septembre 1827 au 1^{er} juin 1831 il y a encore un an à l'Académie royale de musique. Une ère nouvelle de bon goût et d'art sous le rapport de la mise en scène, date pour l'Opéra de la première représentation de *La Muette*. M. Solomé a donné à ce beau spectacle une impulsion nouvelle, il l'a rajeuni et ajouté à son éclat. M. Solomé a bien par-ci, par-là, trouvé quelques obstacles sur sa route, il a eu de vieux usages, de vieilles habitudes à vaincre, mais il y a eu pour lui plus de mérite à triompher. La brochure que nous annonçons fera époque dans les fastes de l'Académie royale de musique²⁸⁵.

Outre l'importance du crédit porté à l'expérience du rédacteur, ce témoignage permet d'expliquer comment ce livret a longtemps été considéré comme le premier du genre. Ce qui est nouveau ce n'est pas le format de rédaction, ou l'acte même d'entreprendre la publication de ces indications de mises en scène, mais le fait que cette

²⁸⁵ *Le Corsaire*, 3 juillet 1828.

mise par écrit, consigne et développe une nouvelle conception de l'art de mettre en scène²⁸⁶. Le livret devient ainsi l'objet intermédiaire qui diffuse au sein des autres théâtres, particulièrement ceux de province, une forme de révolution dans le traitement de ce que l'on appelle alors « les masses », c'est-à-dire l'ensemble des figurants et des chœurs qui contribuent grandement au côté spectaculaire de ce type de représentation à grand spectacle²⁸⁷. Ce livret est aussi emblématique car caractéristique de la manière de Jacques Solomé. Le relevé de mise en scène se veut rigoureux et particulièrement exhaustif, ce qui peut expliquer la longueur de l'ensemble. Dès la première page, l'indication de la durée de l'œuvre (trois heures et demie) surprend car c'est une notion rarement présente dans les livrets et évacuée totalement par Louis Paliani qui ne signale pas non plus les noms des collaborateurs ayant participé à la mise en scène, quand Jacques Solomé appose leurs noms et fonctions en exergue²⁸⁸. Louis Paliani ne reprendra pas non plus l'adjonction de compléments aux livrets. Jacques Solomé signale d'entrée la disponibilité de suppléments, des planches de lithographies au prix de trois francs : « planches des lithographies indiquant trois scènes principales : celle du premier acte, le tableau du marché de Naples, et le triomphe final du quatrième acte ». Pour ce qui est du contenu, on trouve en substance les différentes catégories d'informations relatives à la scène qui seront exploitées quelques années plus tard par Louis Paliani. L'ordre et les proportions varient toutefois. Ainsi la distribution par emploi présente ici, avec le nom des acteurs de Paris ayant créé l'œuvre, est mise en avant en préambule, alors que Louis Paliani, lorsqu'il daigne la mentionner, la relègue en fin de livret comme une forme de « hors texte » dont il attribue la paternité au compositeur, présentant la chose comme un appendice au livret. Le point de vue adopté est identique chez les deux régisseurs, les

²⁸⁶ C'est d'ailleurs en qualité de metteur en scène que Solomé reçoit fréquemment des éloges. *Le Figaro* du 4 août 1829 signale à propos de la représentation de *Guillaume Tell* à l'Académie royale de musique : « La mise en scène mérite des éloges ; c'est, je crois, M. Solomé qui doit les recueillir ». Cependant il demeure un intermédiaire privilégié pour obtenir certains livrets. Dans l'édition du texte *L'Âne mort* drame en 5 actes avec un prologue et un épilogue par MM. Théodore Barrière et Adolphe Jaime sur une musique de M. Mangeant représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Gaîté, le 18 juin 1833 et édité à Paris chez Michel Lévy Frères, libraires-éditeurs rue Vivienne, 2bis, 1853, on peut lire « Nota : pour la mise en scène, s'adresser à M. Solomé, régisseur général ».

²⁸⁷ Les gravures de l'époque montrent à quel point ce titre en particulier est associé au traitement scénique de la foule. Une gravure de 1828 conservée à la Bibliothèque nationale de France présente sous forme de dessins l'œuvre d'Auber. Les quatre vignettes périphériques consacrées respectivement au *Maçon*, à *Fra Diavolo*, au *Domino noir*, et *Haydée* présentent un couple. Seule la vignette centrale représente une scène de foule. Ce qui laisse à penser qu'il s'agit des scènes les plus marquantes de l'œuvre et susceptibles de se rappeler rapidement à la mémoire du lecteur. Voir la reproduction de cette gravure en annexe 29.

²⁸⁸ On peut y lire en plus des auteurs, le nom D'Aumer pour les divertissements et de Cicéri pour les décorations. Jacques Solomé rappelle également son rôle de metteur en scène.

repères étant notés par rapport au positionnement du trou du souffleur. Jacques Solomé précise : « Toutes les positions seront prises comme je les indique ici, c'est-à-dire à gauche et à droite de l'acteur. Le numéro 1, est la droite de l'acteur en scène, et les autres, en suivant²⁸⁹ ».

Des schémas représentant l'implantation du décor sont présents dans les deux types de livrets mais alors que Paliani a systématisé la présence d'un schéma de plantation par acte, Solomé a recours à cet auxiliaire visuel dès que le besoin s'en fait sentir, par exemple à l'occasion d'une scène très fournie en déplacements, ou exigeant la présence d'une masse importante d'artistes de différents corps de métiers sur le plateau (chanteurs, solistes et choristes), comparses c'est-à-dire figurants, danseurs, etc. Le recours aux lignes de personnages présentant les positions de jardin vers cour, est aussi un outil employé par les deux hommes qui donnent la priorité à la description de déplacements par rapport à d'éventuelles pistes interprétatives. Cette préférence accordée à l'organisation des mouvements en scène les conduit à élaborer une technique descriptive qui permette de synthétiser visuellement des éléments sans passer par une fastidieuse élaboration verbale. Jacques Solomé aborde la description du placement et des déplacements avec sérieux et simplicité. Les chiffres employés correspondent à des personnages, ou des groupes de personnages, et le schéma convient moins à ce qu'il nomme « pose de la scène » c'est-à-dire un arrêt sur image à un moment donné, qu'à la description d'un véritable tableau telle qu'on la retrouve chez Louis Paliani. Ce dernier conjugue d'ailleurs les chiffres (renvoyant le plus souvent à des éléments de décors ou d'accessoires) et des lettres pour les protagonistes, superposant ainsi deux strates d'informations et poussant plus loin le modèle proposé par Jacques Solomé. La description de la mise en scène est donc similaire à ce que fera Louis Paliani. Les indications de lumières (chez Jacques Solomé au 1^{er} acte « il fait jour »), les références au sein de la mise en scène à des repères musicaux sont autant d'éléments que Paliani emprunte à Jacques Solomé. On peut y lire successivement ;

Sur les deux mesures de l'*allegro maestoso* qui suivent, Alphonse écoute et regarde au fond, côté gauche. Pendant ce mouvement, et sur les cinq dernières mesures de ritournelle du chant et les trois du morceau qui suit, on sort de la chapelle.

²⁸⁹ Cette formule apparaît sur l'ensemble des livrets de Solomé.

On trouve aussi chez chacun, à la fin de la description de la mise en scène, une rubrique consacrée à la description des costumes et une autre pour les accessoires²⁹⁰. Mais Jacques Solomé a la particularité d'intégrer des éléments de rappel en dehors des rubriques dédiées : au quatrième acte il indique : « Nota. Alphonse a un autre costume qu'au premier acte, il a un grand manteau. Elvire a changé de robe et porte un grand voile noir ». Les indications de costumes débordent du paragraphe qui leur est consacré en fin de livret.

La singularité du livret de *la Muette de Portici* réside en grand partie dans la place prépondérante accordée aux possibles adaptations scéniques réalisables par les théâtres qui souhaiteraient reprendre l'œuvre et auxquels ce livret est destiné. Tout comme Louis Paliani à sa suite, Jacques Solomé intègre au texte des remarques à cet effet²⁹¹. On peut lire dès, la première page, à la suite de la liste des rôles :

Dans les villes ce rôle appartient aux dames de la danse ; dans les troupes où il n'y a point de ballets, à celle des actrices qui pourra le mieux le remplir ; c'est donc à MM. les directeurs à le distribuer. Mais toutes les actrices qui jouent le rôle du Muet de l'Abbé de l'Épée, ou Rose dans la pièce des *Deux Mots*, rempliront avec succès ce rôle.

Bien plus qu'une simple suggestion d'adaptation, Jacques Solomé apporte son expertise et délivre des conseils grâce à sa connaissance approfondie du répertoire. Le but est de faciliter à l'extrême le travail des directeurs de province et de contribuer, malgré les contraintes, à diffuser cette mise en scène au-delà de Paris. Cette préoccupation est d'autant plus marquée pour ce livret que la réalisation parisienne présente des proportions impressionnantes et des moyens superlatifs. Jacques Solomé en a pleine conscience et note au premier acte : « NOTA. Selon les cadres des théâtres, on diminuera le nombre des officiers et figurants que l'on indique ici en grand, et pour le cadre de l'*Académie royale* ». Il s'agit bien là de conseils peu prescriptifs qui laissent toute liberté aux directeurs des théâtres²⁹². Ce qui frappe c'est aussi la précision et la conscience du déroulé

²⁹⁰ Chez Louis Paliani, le recours à ces catégories, bien qu'extrêmement fréquent, n'est pas systématique. Il disparaît dans les livrets les moins fournis et détaillés de la collection. Chez Jacques Solomé cet aspect est beaucoup plus détaillé. Là où Louis Paliani décrit les costumes des principaux personnages acte par acte, Jacques Solomé intègre ceux des « masses » choristes, et autres groupes de figurants.

²⁹¹ Fait plus rare, Jacques Solomé donne aussi des éléments de costumes ou d'accessoires au sein du texte, et pas seulement dans le paragraphe final consacré à cet effet.

²⁹² Cette liberté s'applique aussi au champ musical. En conclusion au livret, Jacques Solomé ajoute « NOTA. Dans certains théâtres de province, MM. les directeurs peuvent jouer *La Muette de Portici*, comme les drames lyriques que l'on joue au Théâtre Feydeau, en supprimant les ballets et en parlant le récit, ainsi que tout ce qui n'est pas désigné comme air ou morceau d'ensemble ». Solomé va ainsi au-delà de l'adaptation proposant une nouvelle version de l'œuvre. On remarque que la diffusion de l'œuvre avec la renommée et les revenus financiers qu'elle procure aux fournisseurs du matériel de création prime sur l'intégrité artistique de l'œuvre. Ce qui est plus surprenant pour un lecteur du XXI^e siècle que pour celui

chronologique de l'ouvrage du point de vue technique. Chaque élément prescrit est justifié par un souci de fluidité de l'exécution. Au début du troisième acte Jacques Solomé note ainsi en préambule à propos du décor : « Le théâtre représente un appartement du palais ; il faut un très petit salon d'abord, pour ne point gêner le tableau qui termine le second acte, et pour le changement de décor qui l'a suivi²⁹³ ». On comprend ici pourquoi les livrets sont l'œuvre de régisseurs. Il faut une connaissance pratique et empirique du plateau pour pouvoir exprimer de telles considérations qui témoignent d'un vécu, et de probables tentatives échouées afin d'adopter la méthode la plus efficace. Le niveau des artistes est aussi envisagé. Pour l'ultime scène de l'acte III, Jacques Solomé précise : « À Paris ce chœur se chante sans accompagnement. Dans les théâtres où cela offrirait trop de difficultés, on ferait copier les parties du chant pour le quatuor ».

Le livret, outre l'information qu'il délivre au sujet de la représentation scénique, témoigne aussi du rapport entre Paris et la province. On lit sous sa plume la réputation peu flatteuse dont jouissent certains théâtres de province en matière d'exécution musicale. Ces propositions d'adaptation préfigurent celles employées régulièrement sur le même modèle par Louis Paliani dans les livrets de sa collection, mais elles sont plus abondantes chez lui et surtout, fait rare et inexistant, elles font l'objet de deux sections spécifiques en fin de recueil. Ces deux « bonus » portent respectivement les noms de « chants » et « décorations »²⁹⁴.

Le titre de « chant » n'est pas directement explicite. Il concerne en fait des suggestions quant à la gestion des masses, du point de vue choral et visuel, et se veut une nouvelle aide pour les directeurs et régisseurs qui souhaitent monter l'œuvre. Étant donnée l'hétérogénéité du paysage théâtral, tous les cas de figure en termes d'effectif sont envisagés pour optimiser la présence des artistes participant au spectacle, et ce, pour préserver en partie les effets de masses propres à ce spectacle. Il y a donc une volonté d'approcher au plus près de la création parisienne. En livrant des suggestions très précises, Jacques Solomé prévient aussi le développement d'idées par trop farfelues et

du XIX^e siècle dans lequel le réemploi est monnaie courante (voir par exemple la vogue des fantaisies et autres créations sur des thèmes d'opéra).

²⁹³ Cette remarque fait suite à une très minutieuse description d'un changement de décor à vue entre le deuxième et le troisième acte.

²⁹⁴ Voir en annexe 30 la reproduction d'un extrait du livret de *La Muette de Portici* par Solomé.

garantit malgré tout un certain niveau d'exécution, en cohérence avec le projet des auteurs²⁹⁵. À titre d'exemple, le paragraphe pour le premier acte suggère :

Pour corser le premier chœur, les acteurs qui ne sont point en scène pourront le chanter, puisqu'ils ne sont point vus. Pour l'entrée de la princesse, si l'on n'a pas assez de monde pour la marche, on pourra mettre devant elle le peuple sur deux rangs ; ils chanteront et marcheront tout à la fois, se séparant sur chaque côté de la scène. Pour les soldats chantants il faut réserver les choristes ; mettre dans le peuple Borella, Moreno. Pour le chœur de la chapelle, tous les rôles peuvent chanter dans les coulisses, et les autres en scène avec les soldats. Dans les villes où il y a un ballet, le premier numéro est employé par les huit femmes de la guarrache.

Les indications ciblent autant des ruses pour gonfler le volume sonore ou l'effet de masse, que des astuces pour fluidifier l'exécution en préconisant le juste tempo pour les changements de costumes des divers protagonistes. Pour l'acte deuxième il est noté :

LORENZO. Les cinq gardes ne paraissent plus, ils peuvent se mettre en pêcheurs. Les deuxième et troisième pelotons, les quatre piqueurs, de même Borella et Moreno prennent les habits de leur rôle.

Par ailleurs il porte un soin absent chez Paliani, il intègre le travail des équipes techniques au descriptif des scènes. C'est le cas au cinquième et dernier acte de l'opéra :

Dans les théâtres où l'on n'aura pas de ballet, les chœurs seront en scène. Même distribution de chœurs qu'au quatrième. On fera bien d'avoir quatre servants gens de théâtre intelligents, pour les piqueurs du premier acte ; ce sont eux qui posent les banquettes pour le ballet, et qui les ôtent sitôt après. Au quatrième acte, il y en a deux devant le cheval et deux derrière : aux autres actes ils servent à apporter et à retirer de la scène tous les accessoires qui peuvent embarrasser ; alors ils sont habillés en hommes du peuple et font nombre²⁹⁶.

Pour la section décor, le principe reste le même et le maître mot est l'économie. Comme pour le personnel artistique le réemploi est la règle salvatrice, ainsi que l'exploitation maximale des moyens en présence. L'emploi du conditionnel est le plus présent avec une omniprésence de la formule « on pourrait ». Il s'agit « d'économiser la treille, d'éviter les portes du fond ». Au troisième acte, il est indiqué à propos des petites voitures de provision pour le marché, « on peut s'en passer » et, « on peut éviter de faire

²⁹⁵ Cette idée de protection de l'œuvre est une constante chez Solomé, elle explique la somme de détails fournis, les propositions d'adaptation et peut même faire l'objet d'avertissements sous sa plume. *Le Figaro* du 29 septembre 1839 publie l'avertissement suivant : « *L'Amant somnambule ou le mystère*, comédie vaudeville en un acte par MM. A. Philippe et Saint-Ange Martin. Représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin le 26 août 1820. Seconde édition, Paris, au Magasin général des pièces de théâtre, chez J.N. Barba, Libraire. Éditeur des œuvres de Pigault-Lebrun, Palais-Royal, derrière le Théâtre Français, n°51, 1820.

« NOTA. Cet ouvrage doit une partie de son succès au choix des airs et au soin avec lequel il a été monté. MM. les Directeurs de province détruiraient tout l'ensemble s'ils substituaient d'autres airs à ceux qui sont indiqués, et s'ils négligeaient les détails accessoires.

Les airs et la partition se trouvent à Paris, chez M. Solomé, régisseur au Théâtre de la Porte Saint-Martin.

²⁹⁶ Le terme de « servent de théâtre » semble renvoyer à une fonction hybride entre machiniste (souvent appelé à cette époque garçon de théâtre) et accessoiriste. Leur présence sur scène en costumes montre l'imbrication chère à Jacques Solomé entre déroulé technique et continuité artistique de la représentation. Cette pratique d'intégration du personnel technique au sein de l'action théâtrale porte le terme de « feu » et perdure encore aujourd'hui.

écrouler le bout de la terrasse ». Il est aussi proposé une alternative à l'effet final qui est aussi le clou du spectacle et semble un obstacle de choix pour qui voudrait monter l'ouvrage avec des moyens modérés.

La fin du livret résume à elle seule tous les enjeux, artistiques et commerciaux de cette pratique du réemploi :

Messieurs les Directeurs qui ont fait jouer *Mazianello* de Feydeau, doivent avoir une partie de ces choses nécessaires à l'exécution de *La Muette*, soit en décors, habits, accessoires, etc. puisque que c'est le même sujet. Du reste, *La Neige*, *Madame de Sévigné*, *Le Chevalier de Canolle*, *Cendrillon*, *Le Petit Chaperon Rouge*, *Joconde*, et autres pièces du répertoire, peuvent fournir les matériaux nécessaires pour toute la partie de cet opéra. On voit par tous ces moyens que l'on peut monter facilement *La Muette de Portici* ; cependant, les Directeurs qui entendront leurs intérêts feront bien, je le crois, de porter tous leurs soins sur le dernier coup de théâtre qui est d'un effet neuf pour la province et qui, bien exécuté, peut contribuer à faire faire d'abondantes recettes. M. Duverger pourra leur envoyer les moyens d'exécution²⁹⁷.

Tout est mis en œuvre pour convaincre les directeurs de monter l'ouvrage qui est d'abord présenté comme un atout économique. En cela Jacques Solomé diffère de Louis Paliani qui adopte un ton plus neutre en proposant des alternatives sans en signifier la portée économique, mais en mettant en avant une forme de praticité, de facilité, dans le réemploi. Cela s'explique en partie par l'intérêt pris par Jacques Solomé dans l'essor de l'agence Duverger qui assure à son travail une diffusion complète sur le territoire.

Louis Paliani est bien le digne successeur de Jacques Solomé qui initie la pratique régulière de rédaction des livrets de mises en scène au sein de l'Opéra Comique. Le passé de Jacques Solomé au poste de régisseur à l'Opéra Comique permet de comprendre la proximité observée entre ses livrets et ceux produits quelques années plus tard par Louis Paliani. Il initie une pratique qui, en outre, concernera aussi les autres régisseurs de l'Opéra Comique tels Alexis Colleuille ou encore Ernest Mocker²⁹⁸.

Jacques Solomé qui aime à bouger régulièrement effectue deux séjours à l'Opéra Comique. Il est difficile de les dater avec précision mais la presse suggère un premier séjour en 1829²⁹⁹, puis un retour en 1835, soit deux saisons avant l'entrée de Louis Paliani dans la troupe. Son empreinte sur l'institution semble demeurer encore prégnante à l'arrivée de la basse-régisseur. *La Gazette* est particulièrement enthousiaste à l'égard de

²⁹⁷ Solomé, livret de mise en scène de *La Muette de Portici*.

²⁹⁸ Alexis Colleuille (1791-1872), Ernest Mocker (1811-1895).

²⁹⁹ « Il n'y a plus aucun doute sur l'installation de M. Lubbert à la direction de l'Opéra Comique Le théâtre sera fermé à compter d'aujourd'hui jusqu'au 20 du mois pour les réparations dont nous avons parlé. Pendant cette clôture momentanée, le nouveau directeur achèvera aussi la composition du personnel. M. Solomé est entré hier en fonction comme directeur de la scène », *Le Furet de Paris journal des spectacles*, 4 août 1829.

ce retour du régisseur qu'elle salue une première fois dans son édition du 10 décembre 1835, puis deux semaines après :

Le directeur du théâtre de l'Opéra Comique a eu le bon esprit de repousser la foule de prétendants qui aspiraient à succéder à M. Saint-Hilaire dans le poste de régisseur général, et il a traité pour ces importantes fonctions avec un homme dont le retour à Paris ne peut être qu'extrêmement agréable aux artistes et aux auteurs ; c'est avec M. Solomé qui a rendu de si grands services à l'Opéra, qui a régi l'Opéra Comique et a été ensuite directeur des théâtres de Bordeaux et de Rouen. M Solomé sera ici vers le 15 décembre et entrera aussitôt en fonction³⁰⁰.

Puis deux semaines plus tard :

Monsieur Solomé est revenu de Bordeaux avec une grande rapidité, et à peine installé à Paris, il est entré en fonctions. On connaît l'activité de M. Solomé, l'Opéra Comique a gagné en lui un excellent régisseur³⁰¹.

Tout comme le livret de *La Muette de Portici* est l'emblème de son passage par l'Opéra, Jacques Solomé marque l'histoire de l'Opéra Comique par la publication en 1831 du livret de *Zampa*. Les dimensions en sont plus modestes (41 pages contre 60 pour le livret de *La Muette de Portici*), mais il n'est pas moins détaillé et témoigne du fait que le soin qu'il lui porte, n'est pas fonction du théâtre dans lequel il exerce au moment de la rédaction. Le livret conserve peu ou prou son modèle d'origine. Édité et imprimé par la famille Duverger qui en assure aussi partiellement la distribution³⁰² par le biais de son agence théâtrale, le livret peut être complété cette fois-ci encore, par des lithographies de décors et de costumes³⁰³. Sont aussi notés comme attendus : la durée de l'ouvrage (trois heures), des « poses de scène », et autres schémas de placements, les parties consacrées respectivement aux décors, costumes et accessoires. La machinerie, quant à elle, est plus que jamais l'objet de tous les soins. Vitesse de rideaux³⁰⁴, effets techniques, rien n'est laissé au hasard. L'éruption finale du volcan mainte fois commentée, et emblématique du caractère spectaculaire de l'œuvre fait l'objet de détails. La représentation est conçue en trois dimensions et Jacques Solomé souhaite mobiliser tous les sens du spectateur. L'ouïe et la vue sont sollicitées, comme à l'ordinaire, mais il y ajoute l'odorat, pour plus de réalisme et une immersion totale du spectateur dans l'univers qu'il souhaite produire. Ce

³⁰⁰ *La Gazette des théâtres*, 10 décembre 1835, « nouvelles diverses », p. 163, Ch. D'argé.

³⁰¹ *La Gazette des théâtres*, 24 décembre 1835, « nouvelles diverses », p.200, Ch. D'argé.

³⁰² Jacques Solomé mentionne aussi dans le circuit de distribution « MM. Les agents des théâtres de Paris ».

³⁰³ En première page Jacques Solomé mentionne ces fournitures additionnelles : « Planches lithographiées indiquant la décoration du deuxième acte avec une des principales scènes, et le tombeau d'Alice, ainsi que les costumes des principaux personnages. Prix de chaque planche six francs ». On note que les lithographies sont un matériel de luxe car le prix (6 fr.) de chaque lithographie est équivalent au prix du texte du livret. Les descriptions assez détaillées se suffisent la plupart du temps à elles-mêmes, et l'on peut supposer que seuls des théâtres de grande ampleur s'offrent ce luxe, cependant il prend soin, en fin stratège commercial, d'abrèger certaines informations et de renvoyer à la lithographie. Ainsi pour le tombeau d'Alice dont la réalisation est évoquée en fin de livret, il indique très clairement « voir la planche ».

³⁰⁴ Jacques Solomé précise entre autres « le rideau baisse rapidement ».

n'est pas un hasard si la scène choisie pour cet effet est une scène religieuse, possiblement déjà vécue par les spectateurs :

Les enfants de chœur ont des cierges allumés ; les deux diacres s'avancent avec le poêle qui est tenu par l'un d'entre eux jusqu'au moment où l'autre en prend un bout pour le tendre sur la tête des époux ; l'évêque vient à son tour auprès de ce groupe et les bénit. C'est là le grand tableau. À l'entrée de Daniel on doit commencer à brûler de l'encens qui s'évapore dans la salle, et prête l'illusion d'une cérémonie religieuse³⁰⁵.

L'effet voulu est total et signe chez Jacques Solomé une véritable conscience de metteur en scène. Ses livrets étant moins nombreux que ceux de Louis Paliani ; on peut aussi comprendre cet écart entre les deux réalisations quant aux détails. Alors que ce dernier propose une méthode, déclinable au gré des œuvres, Jacques Solomé tout en gardant une structure fixe se plie aux exigences particulières que peut inspirer l'ouvrage. À cet égard il est intéressant de noter que Louis Paliani ne renie pas l'inspiration que lui inspirent les travaux de Jacques Solomé. Il l'assume au point de le réemployer dans sa propre collection. Le catalogue de son travail, parfois ajouté à la fin de ses livrets, propose une ultime section hors des volumes établis, manuscrits, vendus plus chers que les livrets imprimés, elle porte le nom de « mises en scène manuscrites à quatre francs par acte, ou à six francs pour les ouvrages en un seul acte ». C'est précisément dans cette section que l'on trouve *La Muette de Portici* et *Zampa*. Et ce n'est pas un hasard car Paliani intègre à sa collection, l'œuvre de Duverger dont il reconnaît par la même occasion la tutelle en matière de livrets. Un manuscrit anonyme conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris³⁰⁶ témoigne de la copie manuscrite par Louis Paliani de livrets de Louis Antoine Veillard-Duverger. Bien que non authentifiée officiellement, cette copie montre sa volonté de transmettre une version ayant fait ses preuves. Il ne cherche pas à en faire imprimer une nouvelle. Le texte est scrupuleusement reproduit ainsi que les schémas à l'exception d'une figure et de quelques rares tournures de phrases. En revanche les sections finales sont évincées au profit d'une catégorie plus synthétique baptisée « Observations » et qui concentre des indications techniques de manière moins exhaustive.

³⁰⁵ Solomé, *Indications pour la mise en scène de Zampa*, p. 25.

³⁰⁶ Le manuscrit porte en fait la signature d'un certain M. Micheau, probable propriétaire de ce livret, mais nous pensons qu'il n'en est pas l'auteur, l'encre bleue utilisée pour la signature est dépareillée par rapport à l'encre brune du corps du texte. De plus, l'écriture correspond à celle de Louis Paliani, en tout cas suffisamment pour que l'on puisse lui accorder la paternité de ce document. Cependant la copie n'est pas signée ce qui est rare chez Louis Paliani qui a pour habitude de citer les auteurs des mises en scène qu'il emprunte et reproduit.

L'originalité du livret de *Zampa*, par rapport à celui de *La Muette* et au travail de Paliani, réside dans l'ajout de catégories informatives plus nombreuses, différenciées et détaillées. La première surprise est la présence d'une section inaugurale « étude de la musique » qui est un sommaire des numéros musicaux sur le modèle de ceux que l'on peut lire en incipit d'une partition. Autre nouveauté, l'intégration apparente du compositeur en sein du livret. Alors que Louis Paliani lui laisse simplement le soin de signer la distribution, Jacques Solomé se fait l'écho de sa volonté, et signifie au lecteur, par la même occasion, l'authenticité de l'information délivrée. Le compositeur étant impliqué dans le processus de création, et en lien direct avec le directeur de la scène-régisseur, il teinte le livret d'un aspect documentaire en fournissant un témoignage presque direct de la direction artistique que les auteurs appellent de leurs vœux. La notion de conformité qui dirigera les livrets dès cette époque prend déjà sa place dans le paysage théâtral. Il indique :

Nota. M. Hérold, compositeur, laisse à MM. les directeurs des départements la liberté de distribuer le rôle de *Zampa* au chanteur le plus capable de le remplir, soit au Martin ou premier ténor, sans cependant sacrifier celui d'Alphonse qui doit être joué autant que possible par un premier ténor ; ainsi l'acteur qui joue *Fra Diavolo*, peut se charger de celui de *Zampa*, et dans ce cas, le fort deuxième ténor, tenant l'emploi Gavaudan, remplirait le rôle d'Alphonse.

Sous couvert de conseils visant à épargner les directeurs, des limites assez claires sont posées quant à la liberté artistique dont peuvent jouir les théâtres de province³⁰⁷.

³⁰⁷ Cette apparente liberté ne doit d'ailleurs pas être prétexte à une baisse de la qualité artistique à laquelle Jacques Solomé tient par-dessus tout. Proposer des adaptations est aussi une stratégie commerciale et publicitaire. L'indulgence n'est pas de mise et cela demande des moyens adéquats. C'est-ce que montre une tribune publiée dans *La Gazette des théâtres* du 14 août 1836 : « Bordeaux, 12 août. Nous insérons avec plaisir la lettre suivante dans laquelle M. Solomé s'explique franchement sur les causes qui entravent malgré lui la marche du répertoire.

« À Monsieur le rédacteur,
Monsieur,

La bienveillance constante que le public et MM. les abonnés ont eu pour moi m'impose le devoir de m'expliquer franchement sur les difficultés que j'éprouve à me procurer une première chanteuse.

Par mon correspondant, M. Duverger, j'ai fait offrir deux mille francs par mois, et plus, si elle l'exigeait, à Mme Pouilley. Cette dame a refusé mes offres dans l'espoir d'être engagée pour l'un de nos théâtres royaux. J'ai fait faire des propositions à Mme Pévost ; elle les a refusées aussi. Aucune autre chanteuse, même de second ordre, n'est libre en ce moment. J'attends M. Dumas. Mlles Eissler seraient déjà ici, si les fêtes de la cour n'avaient retardé leur départ de Paris de cinq ou six jours. N'ayant trouvé, au répertoire du ballet, que les ouvrages que j'avais montés pendant ma précédente direction, que deviendront les représentations de ces danseuses inimitables, si je ne puis les placer aussi dans les grands opéras, tels que *Robert*, *Le Dieu et la Bayadère*, *Le Philtre*, *Le Rossignol*, etc. ? De quelle utilité me sera M. Dumas, qui m'a donné la préférence sur Bruxelles ? Comment ferai-je pour monter *La Juive* et *Les Huguenots* ? J'ai dit que j'avais tout fait pour me procurer une première chanteuse, et si l'on pouvait en douter, je suis prêt à communiquer ma volumineuse correspondance à ce sujet. Avec les seules ressources dont je puis disposer cette année j'ai l'intention de donner *Robert* pour la première représentation de Mlles Essler, et la rentrée de M. Dumas. Je prie le public et MM. les abonnés de ne pas y mettre d'opposition, non plus qu'à celle des autres ouvrages du répertoire jusqu'au 20 avril. Ils y consentiront, je l'espère, ne fût-ce que pour atténuer les chances défavorables de mon entreprise ».

C'est une incitation à monter l'œuvre en l'adaptant au personnel en présence. Cela évite des combinaisons trop farfelues pouvant mettre en péril l'intégrité artistique de l'œuvre, et par ricochet, son succès (qui se double d'un attrait commercial). Donner les moyens de représenter l'œuvre conforme à sa qualité première malgré les contraintes, c'est s'assurer d'une renommée galopante faisant les affaires des auteurs et de l'auteur de la mise en scène, tant en matière de prestige que de revenu financier. L'adaptabilité de Jacques Solomé en fonction de l'œuvre se lit dans la division des données techniques en plusieurs sections à la fin du livret. Les sections tapissier, artificier, armurier et lampiste délivrent des détails inédits pour chaque corps de métier. C'est parce que le succès du spectacle repose sur des effets visuels et des ambiances très précises que le régisseur explique clairement comment les reproduire, en outre c'est un besoin auquel il répond pour assurer la bonne marche du spectacle. Ces considérations sont abordées plus rarement, et frileusement, par Louis Paliani qui, comme nous l'avons vu, ne conserve pas ce degré de détail dans sa copie manuscrite. Si Jacques Solomé tient tant à mettre en avant ces données, c'est aussi parce que seul l'effet bien réalisé peut donner du crédit à son travail de mise en scène, travail dont il semble avoir besoin de défendre quelques partis pris. Dans la scène 8 de l'acte I il indique :

Nota. Quelques personnes ont paru surprises de ce que j'ai fait paraître Zampa par la porte de droite, Dandolo arrivant du fond à gauche ; j'observerai qu'ils se sont rencontrés très loin du château, qui doit avoir plusieurs issues, et cette entrée inattendue est plus théâtrale.

Cette réflexion est importante car elle montre que le livret bien que se voulant fidèle à la création est un état a posteriori. Cela prouve aussi à quel point cette mise par écrit est le fruit d'une réflexion à propos de ce qui doit rester³⁰⁸. Chez Louis Paliani cette présence du « metteur » en scène est moins nettement assumée.

Au-delà de la notion de propriété intellectuelle attachée à une réalisation, un savoir-faire rendu public contre rétribution, Jacques Solomé étend le champ de ses compétences en proposant de fournir lui-même le matériel à un tarif toutefois assez élevé au regard du prix du livret. Il propose de traiter de gré à gré et marque davantage sa propriété sur la réalisation scénique en établissant un lien direct avec ses éventuels clients³⁰⁹. À propos

³⁰⁸ C'est un des enjeux des livrets et c'est précisément le mot employé par Verdi à propos de la mise en scène des *Vêpres Siciliennes* par Louis Paliani « Cette mise en scène doit rester ». (Annotation sur l'exemplaire des *Vêpres Siciliennes* envoyé par Verdi à son librettiste Francesco Piave).

³⁰⁹ L'emploi du « je » est exceptionnel. Il est en effet assez rare chez Jacques Solomé. Ce qui est aussi vrai des autres livrets de l'époque qui préfèrent souvent comme Paliani, la neutralité de la formule « on ».

de la statue d’Alice, il note dans la section décors de l’acte premier, après mention de quelques détails techniques :

Comme toute la pièce est dans cette statue, les directeurs qui la voudront comme à l’Opéra Comique, je la leur procurerai pour 80 fr. ; elle pourra guider pour faire les autres.

Sous couvert du service rendu, on lit en pointillé la publicité qui joue sur l’attrait du modèle original, l’Opéra Comique. Tout comme Paliani, il sera porteur de cette image d’excellence qui lui est attachée.

Il a bien ouvert la voie à Louis Paliani par la renommée de ses livrets, dont il s’inspirera sur la forme, comme dans le contenu, mais aussi par le soin apporté à la réalisation scénique et la nécessité de partager ce savoir avec d’autres théâtres dans un but artistique et commercial. Louis Paliani n’est d’ailleurs pas le seul à être marqué par ce travail qui est salué tout au long de sa carrière et jusqu’à sa disparition comme une figure importante et réformatrice du paysage théâtral. Ses mises en scène ont fait date, et les livrets ont très probablement participé de cet engouement. Le journal *Les coulisses* témoigne, le 14 août 1842, de cet engouement :

Habitué à donner leur voix, ces messieurs ont mis des boules blanches en faveur de M. Solomé, l’homme d’expérience, l’homme probe, l’homme aimé, le seul qui, par ses relations, puisse fonder avec espérance d’avenir un théâtre musical sans les secours du gouvernement.

On raconte d’autres merveilles des projets de M. Solomé, qui consisteraient à fonder une entreprise dramatique à l’abri des caprices les plus obstinés, des vanités les plus tyranniques et des chances les plus défavorables. Déjà par la richesse, le grandiose de la mise en scène à l’Opéra, l’Opéra Comique, au Théâtre-Français, M. Solomé a prouvé tout ce qu’il sait faire d’utile aux arts ; il a ici une nouvelle et grande raison d’émulation, le besoin de répondre à la haute confiance que lui accorde le ministre.

Sa réputation de metteur en scène se double d’une aura inégalée en matière de direction théâtrale, elle se poursuit tout au long de son parcours³¹⁰ et au-delà des frontières. Si elles ne sont pas avérées, ses ambitions internationales sont connues dès le début de sa carrière :

On dit, que M. Solomé, ci-devant régisseur au Panorama-dramatique, et M. Armand Verteuil ancien directeur ont formé une troupe de comédiens pour se rendre par l’Allemagne, à la cour de Suède, où ils ont obtenu le privilège d’établir un spectacle français³¹¹.

³¹⁰ Cette reconnaissance, du moins par la presse, se mesure tout au long de sa carrière. Dès 1832 *La Gazette des théâtres* s’enthousiasme : « Cette pièce a été montée par M. Solomé avec un soin au-dessus de toute éloge ». Elle reste fidèle à cette ligne éditoriale quatre années plus tard : « Tout le monde a remarqué comme nous les améliorations apportées par M. Solomé à la mise en scène de cet ouvrage. » (29 septembre 1836). Ce talent est reconnu à sa mort en 1860 par *le Ménestrel* le 7 octobre : « M. Solomé, ancien directeur des théâtres de Bordeaux, Rouen, etc. ancien directeur de la scène à l’Opéra, vient de mourir à l’âge de quatre-vingts ans. Il laisse le souvenir d’un probe et habile impresario, et l’art dramatique lui doit d’importants progrès sur nos scènes départementales ».

³¹¹ *Le Corsaire*, 27 août 1823 « butin » p. 4, anonyme.

Si cette rumeur est difficile à vérifier, il existe une partie de sa carrière internationale particulièrement bien documentée, c'est celle de son passage à Bruxelles en tant que directeur de la scène et régisseur général³¹². Soutien de longue date du régisseur, *Le Journal des théâtres* documente sans aucune réserve critique, son passage dans la capitale belge :

Voyage théâtral Bruxelles :

Régisseur général : M. SOLOME. Avec son expérience qui ne le cède à celle de personne, sa connaissance des artistes et des auteurs, l'exercice heureux de ses fonctions de directeur de la scène sur l'un de nos principaux théâtres parisiens, et ses longs services dramatiques comme directeur de théâtre, en font un homme précieux pour les fonctions qu'il remplit sur la scène bruxelloise au grand profit du théâtre, de l'art, des artistes et du public lui-même. Grâce à M. Solomé, à l'exactitude de ses mises en scène, à l'habileté de ses distributions, à la sagesse de ses conseils donnés aux artistes, on a là de véritables spectacles parisiens³¹³.

Ces quelques lignes montrent que le rayonnement des mises en scène parisiennes n'est pas circonscrit à la province. Jacques Solomé initie ce mouvement vers l'international, repris par Louis Paliani, qui bien que restant en France, souhaite donner une dimension internationale à son projet de collection³¹⁴. Le travail de régisseur contribue de cette manière à imposer le modèle parisien comme référence en matière de mise en scène. Jacques Solomé contribue activement à ce phénomène et est engagé dans un mouvement qui vise à tapisser un réseau de régisseurs. Ce réseau semble-t-il chapeauté par Louis Antoine Veillard-Duverger est d'abord commercial. Il s'agit d'avoir des correspondants dispersés en France et à l'étranger (dans des pays francophones tels la Belgique ou la Suisse) afin d'y diffuser le matériel nécessaire au montage des œuvres. Jacques Solomé le seconde dans ce projet de monopole au titre de correspondant pour la Belgique. Louis Antoine Veillard-Duverger le mentionne dans la *Gazette des théâtres* du 2 mai 1844 :

Nous publions aujourd'hui un supplément, afin de pouvoir, sans préjudice pour les divers intérêts dont une publication comme la nôtre doit prendre souci, donner en son entier le rapport remarquable rédigé par M. Samson, de la Comédie-Française, et lu par lui, aux applaudissements unanimes, à la séance de l'assemblée générale des Artistes dramatiques, le 21 avril dernier. Nous appelons l'attention des artistes particulièrement et tous les amis du théâtre sur ce factum, qui signale les progrès obtenus par l'Association, grâce aux généreux efforts et au dévouement de ses fondateurs

³¹² Les dates exactes de cet exercice sont difficiles à cerner, mais suivant les témoignages de la presse il pourrait y avoir exercé entre 1843 et 1847 a minima, dates auxquelles il est cité par la presse dans les tableaux de troupes de Bruxelles. Mais *Le Journal des théâtres* note le 14 mai 1845 « l'administration vient de faire une perte qui sera vivement sentie. M. Solomé, homme d'expérience et de savoir spécial, vient d'abandonner la direction de la scène. On s'apercevra de l'absence de M. Solomé et on le regrettera longtemps. ». Peut-être Solomé a-t-il comme à son habitude changé plusieurs fois de poste durant cette même période ?

³¹³ *Le Journal des théâtres*, 10 mars 1844, « voyage théâtral », p.1, anonyme.

³¹⁴ Il intègre à sa collection des œuvres créées sur les scènes de certains théâtre français de l'étranger : (*Norma* au théâtre royal français de La Haye ou encore *Maria Padilla* créée à la Scala de Milan le 26 décembre 1841)

et les améliorations qui sont à désirer encore. Espérons que les artistes de la province, en face des résultats obtenus, comprendront qu'il est de leur devoir de concourir activement à cette œuvre de philanthropie et d'avenir ; espérons que le comité aura, l'an prochain, moins d'arriérés à accuser, car l'œuvre est toute dans la réalisation des ressources matérielles, espérons enfin que cette noble et belle institution trouvera chez tous les membres de la grande famille artistique sympathie, confiance et concours dévoué !

Voici les noms de MM. les délégués qui ont le mieux secondé le Comité : Messieurs Solomé, à Bruxelles [...] Duverger à Genève, etc.

Derrière l'initiative caritative, on voit se développer un réseau hiérarchique qui érige certains régisseurs en figures incontournables.

Par le soin porté à la mise en scène, la publication des livrets selon un modèle précis, sa présence à l'Opéra Comique, et la manière dont il a contribué à faire du régisseur un personnage public, Jacques Solomé a largement contribué à ouvrir la voie au travail de Louis Paliani, quelques mois seulement après le passage du premier à l'Opéra Comique. Il fait des émules.

Hyacinthe Albertin directeur de scène du Théâtre-Français lui emboîte le pas en 1829, avec la publication du livret *Henri III et sa cour*. Cet ouvrage est présenté par certains commentateurs comme étant issu en droite ligne du travail de Louis Solomé, comme le supposent les lignes railleuses de Charles Maurice dans *Le Courrier des théâtres*³¹⁵ :

Une mise en scène de *La Muette de Portici* a été bravement imprimée comme un livre pour tout de bon ; suivant ce qu'on nous en raconte c'est la brochure la plus piquante de l'époque. Et cependant, personne n'en parle. Ces contemporains sont d'une injustice ! On dit même que cet écrit singulier autant qu'inattendu, en a produit un autre moins amusant que son aîné, mais qu'il faut lire pour y croire. Il serait intitulé : mise en scène de *Henri III et sa cour*.

Ce livret comprend, ainsi que l'on pourrait s'y attendre, la distribution complète, la description minutieuse de décors et costumes, la liste exhaustive des accessoires, un relevé systématique de la scénographie, des entrées, des sorties, des déplacements des comédiens, une profusion d'indications scéniques et de didascalies, de description de la figuration ainsi que la notification des moindres effets et trucages. Les éléments décrits sont les suivants : la position de la rampe et la couleur des lumières, la durée de l'œuvre, les personnages, la description des costumes avec les coiffures ainsi que les rubriques : « Décorations » qui fait la distinction entre décoration d'intérieur fermée et décoration d'intérieur plantée à l'italienne, « Accessoires » font partie du décor souvent peints puis réalisés en volume et enfin la partie « Mise en scène » correspond à la description physique des mouvements et actions des comédiens avec insertion de morceaux de texte

³¹⁵ *Le Courrier des théâtres*, 20 avril 1829.

servant de repères. On note aussi la présence de schémas d'implantation avec les accessoires et le découpage des scènes en « positions » numérotées. Pour de plus amples détails, nous renvoyons à l'édition critique commentée de ce livret réalisé par Marie-Antoinette Allévy³¹⁶ à laquelle nous apporterons cependant quelques nuances. L'auteur pose que :

Le livret d'Albertin qui, de nos jours, peut paraître, à certains, un banal relevé de « régie » fut considéré, lors de sa parution, comme un « écrit singulier » et il mérite certes d'être encore apprécié comme tel par l'historien du théâtre. Moins véhément sans doute que les manifestes célèbres de l'école romantique, il est, pour nous, un des témoins les plus éloquents de la naissance de cet art nouveau dont nous avons tenté, dans notre étude principale, de suivre le développement et qui, à partir de cette époque, devrait recevoir le nom de : mise en scène³¹⁷.

Il suffit de se reporter à l'historiographie du genre pour comprendre que le livret d'Albertin est le prolongement du travail de Solomé dont il reproduit les codes. Il n'est en rien une « première » mais un exemple du développement à cette époque de ce type de support, et par là, il a constitué un des modèles préexistants à la régularisation de cette pratique de publication des livrets dont Louis Paliani demeure le plus bel exemple.

2.1.4.6 Ernest Mocker (1811-1895)

Parmi les figures ayant marqué la carrière de Louis Paliani, il faut aussi compter avec Ernest Mocker qui, comme lui, est une figure emblématique de l'Opéra Comique et cumule plusieurs fonctions au cours de sa carrière. À la fois chanteur, régisseur, metteur en scène, il est aussi une source documentaire de choix pour Louis Paliani qui publie au sein de sa collection des mises en scène de sa facture, et ce d'autant plus facilement que les deux hommes sont collègues à l'Opéra Comique. Les principales données concernant sa biographie nous sont données par la presse qui n'est pas avare en détails à ce sujet, *L'indépendant* du 1^{er} juillet 1846 dresse le portrait suivant :

Ernest Mocker est né à Lyon le 16 juin 1811. Dès ses plus jeunes années, sa famille le destinait à l'état ecclésiastique [...] mais le séjour de Paris changea bientôt toutes ses idées. Son père, bon musicien, venait d'être attaché à l'orchestre de l'Odéon sous la direction de Bernard. Ernest, qui suivait les cours de M. Choron, ne tarda pas à relever d'heureuses dispositions, comme instrumentiste. Il fut admis lui-même parmi les exécutants des symphonies qui remplissaient les entr'actes de la tragédie et de la comédie. En 1828, il entra à la sortie des concerts, et un peu plus tard à l'orchestre de l'Opéra. Cependant la musique instrumentale n'avait pas fait négliger à notre homme l'étude du chant. [...] Le 13 août 1830, Ernest débuta à l'Opéra-Comique dans *la Fête du Village voisin* et M. Singier, qui dirigeait alors ce théâtre, l'engagea immédiatement pour doubler Chollet. [...] Malheureusement la situation de l'Opéra Comique était alors peu favorable. À la chute de de la direction de Laurent, Ernest quitta, comme tant d'autres, ce théâtre remplacé momentanément

³¹⁶ Marie Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genève, Droz, 1939.

³¹⁷ Marie-Antoinette Allévy, *op.cit.* p. 42.

sous le régime de la société, et contacta un engagement au Havre, pour y tenir son emploi de baryton³¹⁸. Du Havre où il passa un an, Mocker se rendit à la Haye, et de La Haye à Toulouse où il resta cinq ans. Ce fut dans cette dernière ville que la voix du jeune chanteur, complètement développée fit reconnaître en lui d'heureuses dispositions pour les ténors. Dans l'intervalle, Mme Dorus-Gras, et Levasseur étaient venus en représentation dans le Midi. Ils avaient été frappés des progrès de Mocker. Sur leur rapport, M. Crosnier, le rappela à l'Opéra Comique, et le 14 juin 1839 il y faisait sa rentrée. Cette rentrée fut brillante, et la faveur publique dont Mocker devint aussitôt l'objet ne s'est pas démentie depuis. Des rôles lui ont été confiés dans presque toutes les pièces nouvelles, et peu d'ouvrages anciens ont été remis au répertoire sans son concours. Comédien intelligent et soigneux, Ernest Mocker se distingue par le cachet de vérité qu'il sait donner à chacun des personnages qu'il représente. Comme chanteur, il a peu de comparaisons à redouter aujourd'hui et chaque jour relève en lui de nouveaux progrès sous le rapport du goût et de la méthode. Mocker n'as pas trente ans. L'avenir est encore long pour lui, et si l'artiste continue comme il a commencé, cet avenir sera brillant³¹⁹.

Cet aperçu de son parcours correspond en tous points aux nombreux articles biographiques qui lui sont consacrés dans la presse, que ce soit au début de sa carrière comme dans l'exemple précédent, jusqu'aux articles nécrologiques parus en 1895. Ces notices sont dans l'air du temps. Elles se concentrent en grande partie sur son activité de chanteur, au détriment de ses autres activités dont nous verrons le détail. S'il est bien un terme qui caractérise Ernest Mocker chanteur c'est celui de succès³²⁰. Sa popularité ne se dément pas quels que soient les organes de presse. Les réserves émises ne pèsent pas lourd face à la pluie d'éloges dont il est l'objet.

À l'occasion d'une soirée à son bénéfice donnée le 20 mai 1849, *Le Constitutionnel* le désigne comme étant « l'un des artistes les plus aimés du public³²¹ ». Contrairement à Louis Paliani dont la renommée repose davantage sur son rôle de régisseur (ses prestations de chanteur sont moins fréquemment et abondamment commentées), Ernest

³¹⁸ Ernest Mocker a en effet au cours de sa carrière occupé différents emplois et exploré plusieurs tessitures. En exécutant plus d'une soixantaine de rôles il a chanté les Cholleys, les barytons et les ténors légers. Parmi ces rôles, citons : Wilhem dans *la Symphonie* ; le comte d'Elvas, dans *La Reine d'un jour* ; Lillo dans *La Reine Jeanne* ; de Lancy, dans *L'Automate* ; le marquis de Chauny, dans *La Rose de Péronne* ; Charles VI dans *Zanetta* ; le chevalier dans *Carline* ; Drick, dans *Le Pendu* ; don Sébastien, dans *Les Diamants de la Couronne* ; enfin Rachmanoff dans *La Maschera* il fut aussi un remplaçant remarqué dans les rôles suivants : le Comte Hector, des *Treize*, Beausoleil, du *Panier fleuri* ; Cantarelli du *Pré-aux-clercs* ; Daniel, du *Châlet* ; Horace, du *Domino noir* ; Bénédicte, de *L'Ambassadrice* ; Bagnolet de *La Perruche*, et Dickson, de *La Dame blanche*. Il s'est aussi fait remarqué dans certaines créations de rôles : Alfred dans *L'Amazone*, le trompette dans *Le Morceau d'Ensemble*, le chambellan dans *Le Roi de Sicile*, Georgini dans *Le Mannequin de Bergame*. Lors de son passage à Toulouse il est chef d'emploi et chante. *Le Domino Noir*, *Le Châlet*, *Gustave*, *le Dieu* et *La Bayadère* ainsi que Figaro du *Barbier de Séville*.

³¹⁹ *L'indépendant*, 1^{er} juillet 1846, Albert Clerc.

³²⁰ À celui de succès, il faudrait ajouter celui de longévité car sa représentation de retraite à lieu le 20 mai 1860, soit trente ans après son entrée à l'Opéra Comique au sein duquel il demeure actif, y compris après sa retraite de chanteur (jusqu'en 1870).

³²¹ *Le Constitutionnel*, 20 mai 1849, n°140, p.1, « feuilleton du Constitutionnel : Théâtres », anonyme. *Le Ménestrel* du 20 mai de la même année confirme que cette soirée est un véritable événement : « Vendredi dernier une grande solennité dramatique luttait contre les préoccupations électorales. L'Opéra Comique donnait une représentation extraordinaire au bénéfice de Mocker. [...] Aussi, le bénéficiaire Mocker, et artiste si aimé du public, a-t-il fait ce soir une récolte californienne. ». *Le Ménestrel*, 20 mai 1849, n° 25, p.1 « causeries musicales », anonyme.

Mocker est l'une des figures de proue de la troupe. Alors que Louis Paliani joue les « utilités³²² », Ernest Mocker bien que spécialiste des remplacements au pied levé ainsi que le mentionne la presse, est plus exposé car on lui confie aussi des rôles de premier plan, jusqu'à être qualifié de « Premier artiste de ce théâtre ³²³». Il faut comprendre ici que tout comme cela s'opérera pour Louis Paliani, il existe une sorte d'identification entre la personne d'Ernest Mocker et l'Opéra Comique. Son absence est aussi redoutée que son retour célébré triomphalement³²⁴. S'il est fêté, c'est en raison de ses talents artistiques et aussi parce que sa pratique de l'art lyrique englobe un intérêt soutenu pour la création théâtrale. Cet intérêt se manifeste par un souci porté à l'exécution scénique. Cette conscience du travail de plateau dans sa dimension la plus large se manifeste, par exemple, au travers du soutien porté à ses camarades en scène. *Le Corsaire* témoigne de cette pratique dans son édition du 2 novembre 1848. À propos d'une représentation des *Diamants de la Couronne* d'Auber on peut lire :

En définitive, cette représentation a été des plus satisfaisantes. Mocker, qui, en bon camarade, a plus d'une fois indiqué avec adresse le jeu de théâtre à Mme Uglade et la place qu'elle devait occuper a déployé une verve et un comique parfaits³²⁵.

Cette connaissance de la mise en scène, au point de la transmettre dans le feu de l'action, n'est pas commune chez les chanteurs de la troupe. La notion de transmission, qui sera au cœur du travail de Louis Paliani est présente chez Ernest Mocker dans son travail d'interprète dont on salue la rigueur en matière de conservation historique : « Les artistes ont rivalisé d'entrain, de finesse et d'esprit. Mocker n'a pas oublié une seule des traditions de son rôle³²⁶ ». Ce double intérêt pour l'histoire interprétative, la transmission et l'exécution de la mise en scène, ainsi que sa camaraderie au sein de la troupe le conduit

³²² Ce terme désigne à l'époque les rôles de second ordre.

³²³ « [...] L'exécution a été admirable, Mocker a donné au rôle de Pascarello une physionomie originale dont les auteurs lui seront certainement grés. Il a chanté avec un air merveilleux l'air "Vive la musique", et a obtenu un véritable triomphe dans ses charmants couplets du deuxième acte, adressés aux vieillards. Les honneurs de la soirée ont été pour lui, il a prouvé au public qu'il était le premier artiste de ce théâtre », *Le Moniteur des théâtres*, 29 avril 1848, « Nouvelles théâtrales : Opéra Comique », anonyme.

³²⁴ *Le Ménestrel* publie le 17 octobre 1852 l'article suivant : « 1852, Mocker l'agréable chanteur et le très habile comédien qui a laissé un vide irréprochable dans le personnel de l'Opéra Comique, va entreprendre une longue tournée en province, Amiens, Bruxelles, Mons, Lyon, et Gand sont les premières villes qui posséderont l'artiste parisien ». Le 30 janvier 1853 on célèbre son retour dans ces mêmes colonnes : « Nous annonçons avec le plus vif plaisir la rentrée prochaine de notre excellent Mocker à l'Opéra Comique. Si la scène Favart était indispensable au genre de talent de cet artiste, il faut reconnaître aussi que Mocker manquait essentiellement à ce théâtre ».

³²⁵ *Le Corsaire*, 2 novembre 1848, n°26, p.3, « Théâtres », anonyme.

³²⁶ *Le Moniteur des théâtres*, 24 août 1851, article anonyme à propos d'une représentation du *Tableau parlant* de Grétry.

naturellement vers des fonctions de régisseur³²⁷, ce qui constitue un autre point de rencontre avec Louis Paliani avec qui il partage d'ailleurs la scène à diverses reprises³²⁸.

Tout comme lui, Mocker constitue un emblème pour le théâtre :

Chanteur de beaucoup d'art et de beaucoup d'adresse ; acteur sympathique ; comique d'un goût fin, délicat, retenu, la gaîté des gens d'esprit ! Mocker est l'incarnation et la tradition vivante du genre de l'opéra-comique³²⁹.

Il est vraisemblablement nommé régisseur en 1849, année durant laquelle la presse célèbre cette nomination comme un événement³³⁰. Il occupera ponctuellement ce poste jusqu'en 1870. Cette prise de fonction signe pour certains la fin de sa carrière d'interprète ce qui suscite des regrets ; cependant l'arrêt de son activité artistique à ce moment ne semble pas avoir été aussi nette que cela. Il occupe aussi plusieurs fois, au cours de sa carrière mais de manière non continue, le poste de régisseur général, notamment en 1856. Cette annonce est faite par *Le Nouvelliste* qui déclare alors :

M. Duvernoy, vient de résigner ses fonctions de régisseur général à l'Opéra-Comique. C'est Mocker qui le remplace en la même qualité. Le choix que vient de faire M. Perrin aura, n'en doutons pas, l'approbation de tout le monde. Mocker n'est pas seulement un comédien accompli, il possède à un très haut degré les connaissances spéciales pour faire un excellent régisseur. Et il joint à un savoir en matière de théâtre une expérience acquise sur notre deuxième scène lyrique ou il a déjà assuré avec éclat l'emploi qu'il vient de reprendre.³³¹

³²⁷ Cette superposition de fonctions illustre la porosité des catégories professionnelles au sein du théâtre. Il y a une logique de complémentarité entre les fonctions d'artiste lyrique et celle de régisseur. Et le passage d'un état à un autre est une pratique usuelle dont témoignent les trajets respectifs d'Ernest Mocker et Louis Paliani. En 1895, un article signé E. A. Spoll, paru dans le supplément littéraire du *Figaro* en date du 19 octobre établit clairement un lien entre les qualités d'Ernest Mocker et sa destinée de régisseur. Il évoque rétrospectivement son parcours « A ce moment Mocker venait de succéder à Henri dans ses fonctions de régisseur, auxquelles le désignait son talent de comédien et son expérience des traditions ». Cela est finalement assez logique, seul un chanteur apprend les traditions, et est le plus à même de les transmettre, encore faut-il qu'il accorde de l'importance à cette transmission et qu'il possède toutes les qualités pédagogiques pour remplir cet office pédagogique.

³²⁸ Ils sont par exemple réunis le 7 octobre 1848 pour une série de représentations du *Déserteur* de Monsigny dans lequel Mocker joue le rôle de Montauciel et Paliani celui du Géôlier.

³²⁹ *Le Figaro*, 22 octobre 1854, p.3, « Théâtres de Paris », H. de Villemessant et B. Jouvin.

³³⁰ On lit cela dans *Le Corsaire* ainsi que dans *Le Moniteur des théâtres* : « Nous avons entendu dire que Mocker allait se retirer pour ne vaquer désormais qu'à l'emploi de régisseur. Nous nous y opposons de toutes nos forces. Mocker est un de ces artistes qu'on ne remplace pas. Si l'on veut bien nous consulter, nous dirons, mais tout bas à l'oreille des directeurs, quels sont les individus des deux sexes qui devraient prendre, selon nous, immédiatement les Invalides ». *Le Corsaire*, 21 septembre 1849, « Théâtre », p.3, anonyme : « On assure que M. Mocker va prendre sa retraite de chanteur, et qu'il consacrerait désormais tout son temps aux fonctions de régisseur ». *Le Ménestrel*, 16 septembre 1849, « bulletin dramatique : Opéra Comique », p.2, J. Lovy.

« Henri doit prendre sa retraite au mois de mars, il sera remplacé par Mocker dans les fonctions de régisseur. », *Le Ménestrel*, 21 janvier 1849, « bulletin dramatique : Opéra Comique », p.2, J. Lovy

³³¹ *Le nouvelliste*, 12 août 1856, « nouvelles », p.3, anonyme.

D'après *Le Méneſtreſ*, il retrouve ce poste en 1861³³² après l'avoir délaissé en 1860³³³. On peut comprendre que la presse, fût-elle bien renseignée, se perde elle-même un peu dans ces changements intempestifs de fonctions, et ce, d'autant plus que Mocker a aussi rempli l'office de Directeur de scène à la fin de sa carrière³³⁴. Ces données quoique disparates et assez peu vérifiables en termes de dates, permettent de tirer des enseignements quant à la perméabilité des rôles au sein de l'équipe de régie de l'époque à l'Opéra Comique. Quel qu'ait été le poste occupé on peut en conclure que Louis Paliani et Ernest Mocker se sont étroitement fréquentés au sein du théâtre, ont été collègues et ont entretenu des relations artistiques, teintées ou non, selon les périodes, de rapports hiérarchiques. Ernest Mocker est l'un des rares personnages à avoir côtoyé Louis Paliani à la fois en tant que collègue, chanteur, mais aussi régisseur. Leur collaboration est immortalisée en 1868 par Vizentini :

Cette taille imposante, ces cheveux blancs respectables, cet air fin et intelligent, est-ce bien lui ? Montauciel ? Tracolin ? Hector de Biron ? Lejoyeux ? Mocker enfin ? Eh oui ! mais les années l'ont un peu changé, et le modèle des seconds ténors enseigne maintenant aux autres l'art qu'il exerçait avec talent. Régisseur général de l'Opéra Comique, connaissant à merveille les blagues et les traditions du répertoire, Mocker pose à l'homme sérieux et n'oublie sa sévérité que devant les dames aimables. Possède la patte de velours du chat, sa griffe à l'occasion. Derrière lui son état-major, composé du prétentieux et serviable Victor, la plus ancienne colonne de la maison (si ancienne même que Victor a fini par se convaincre qu'il avait fondé l'Opéra Comique) et du brave Paliani. Paliani ? Vous savez bien ? le roi des utilités ? Fouchtrrrra ! On ne connaît que lui dans Paris³³⁵.

Sous couvert de description humoristique, l'auteur dessine cette relation entre les deux hommes. Cette proximité explique le réemploi par Louis Paliani à l'intérieur de sa collection de mises en scène de certaines réalisations signées Ernest Mocker. Sa position de supérieur hiérarchique, même s'il est difficile d'en mesurer la portée, peut contribuer à expliquer que Louis Paliani cultive la transparence et cite l'auteur de la mise en scène au début des livrets concernés. Ces sources en interne constituent en outre du matériel

³³² « Voilà donc une semaine bien remplie ; et cette activité administrative cessera d'être une énigme quand on vous apprendra que Mocker vient d'être nommé régisseur général de l'Opéra Comique. En investissant cet excellent artiste de pouvoirs plus étendus, M. Beaumont a su accomplir un acte de bonne administration, dût-il s'effacer quelque peu lui-même », *Le Méneſtreſ*, 11 août 1861, « semaine théâtrale, p. 293, J. Lovy.

³³³ « [À l'Opéra Comique] un changement important s'est opéré dans le personnel de ce théâtre, M. Leroy, régisseur général sous la direction précédente, reprend ses fonctions en remplacement de Mocker qui va pouvoir consacrer une plus large part de son temps à sa classe au Conservatoire. L'essentiel, c'est que Mocker nous reste comme acteur », *Le Méneſtreſ*, 18 Novembre 1860, « semaine théâtrale, p. 403, J. Lovy. Selon toute vraisemblance Mocker occupe ce poste de régisseur général entre août 1856 et novembre 1860 puis d'août 1861 jusqu'à la guerre de 1870.

³³⁴ « Nous apprenons avec plaisir que Mocker conserve à l'Opéra Comique ses fonctions de directeur de la scène, qu'il remplit depuis si longtemps avec tant de zèle et d'habileté. », *Le Méneſtreſ*, 9 février 1862, « semaine théâtrale, p. 84, J. Lovy

³³⁵ Albert Vizentini, *Derrière la toile : foyers, coulisses et comédiens. Petites physiologies des théâtres parisiens*, Paris, A. Faure, 1868, p. 68.

facilement accessible et fiable, disponible sur place, et qui permettent à Paliani de faire l'économie de fastidieuses prises de notes demandant une organisation parfois complexe (autorisation, temps dédié aux visites d'autres théâtres, etc.). Cela explique la place de choix accordée par Louis Paliani à Ernest Mocker au sein de son travail de publication des livrets de mise en scène. Ernest Mocker, qui cumule décidément toutes les fonctions possibles, fait en effet aussi œuvre de mises en scène à l'Opéra Comique, tâche dans laquelle il recueille une certaine unanimité. S'il faut sans doute tempérer l'enthousiasme du *Ménestrel*³³⁶ acquis à la cause de notre régisseur multifonctionnel, on note que d'autres journaux emploient le même ton. *Le Moniteur des théâtres* note par exemple, à l'occasion du *Songe d'une nuit d'été* présenté à l'Opéra Comique le 22 avril 1850 : « La mise en scène fait le plus grand honneur à Mocker ». Ses mises en scène remportent un succès tel qu'il justifie leur présence au sein de la collection de Louis Paliani. La camaraderie n'est pas un critère de sélection suffisant tant le projet de la collection Louis Paliani s'appuie sur la renommée des ouvrages parisiens, qui ont eu assez de succès pour faire du bruit au-delà de la capitale, et promettre aux directeurs de province de tirer parti de cet engouement. Ernest Mocker occupe finalement une posture semblable à celle de Louis Paliani, en ce qu'il se porte garant des bonnes traditions, en sa qualité d'interprète et aussi par le biais de son activité de professeur au Conservatoire qu'il exerce pendant presque trente ans entre le 1^{er} avril 1860 et 1887. Il y dirige la classe d'opéra-comique³³⁷. La transmission des traditions passe chez lui par l'enseignement institutionnel alors que Louis Paliani choisit la voie de la publication. Il n'y a en effet pas de traces d'une quelconque préoccupation d'Ernest Mocker concernant la diffusion de ses mises en

³³⁶ « Nous ne terminerons pas sans faire l'éloge de tous les artistes déjà nommés ; de M. Tilmant, qui a mis en relief les moindres dessins d'orchestre, et, en fin de compte, de M. Mocker, pour la mise en scène de tout l'ouvrage. », *Le Ménestrel*, 15 décembre 1861, p.20 « Théâtre de l'Opéra Comique : *Les recruteurs* de M. Léfébure-Wély. »

« Rien de nouveau à l'Opéra Comique, sinon que les répétitions de *La Fausse Magie* sont très activement menées, et que la première représentation pourra être donnée cette semaine au public, en même temps que celle des *Bourguignons*, de M. Deffès. Les répétitions sont conduites par M. Mocker, avec le concours du doyen de l'Opéra Comique, Ponchard père, qui a bien voulu se mettre à la disposition du théâtre pour toutes les indications de style et de tradition lyrique dont nos jeunes artistes pourraient avoir besoin ». *Le Ménestrel*, 5 juillet 1863, « semaine théâtrale », p. 243, Gustave Bertrand.

³³⁷ « M. Ernest Mocker, l'excellent titulaire de l'une des deux classes d'opéra-comique au Conservatoire, vient d'être admis, sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite. Il se retire, à l'âge de 76 ans, après une carrière professorale de vingt-sept années. [...] on peut se rendre compte de la valeur de son enseignement par les noms des artistes qui sont sortis de sa classe, et parmi lesquels on rencontre ceux de MM. Capoul, Troy aîné, Bosquin, Jacques Bouhy, Arsандаux, Melchisédec, Lepers, Fusrst, Valdéjà, Talazac, Piccaluga, Chalmin, Mlle Blabi, Marie Cico, Reboux, Séveste, Gabrielle Moisset ; Vergin, Derasse, Thibault, Gélabert, Thuillier, Merguillier, Castagné, etc. », *Le Ménestrel*, 3 avril 1887 « nouvelles diverses : Paris et départements », p. 142, Victor Dolmetsch.

scène. *Le Ménestrel* le désigne en 1857 comme étant à l'origine d'une agence théâtrale, qui aurait pu servir de plateforme pour la diffusion de son travail mais la seule trace est cet entrefilet paru le 20 décembre 1857 : « MM. Mocker, artiste et directeur de la scène au théâtre Impérial de l'Opéra Comique, et Sainte-Marie ex-artiste dramatique et directeur, viennent de fonder une agence générale de théâtres³³⁸ ». L'édition et la diffusion de son travail de mise en scène ne sont pas sa préoccupation première mais il peut compter à ce propos sur son camarade Louis Paliani qui intègre bon nombre de ses mises en scène dans sa collection. Il est en effet de loin le metteur en scène le plus représenté au sein de la collection loin devant d'autres régisseurs cités épisodiquement³³⁹ à l'occasion d'un ou deux titres. Parmi les livrets consultés, presque une trentaine d'entre eux (sur deux cents livrets environ) sont des mises en scène de Mocker ; ce qui n'est pas négligeable et représente pas loin de 15% de sa production, soit l'auteur le plus représenté après Louis Paliani et loin devant les autres régisseurs. Les titres en question occupent une large plage chronologique entre 1842 et 1868 et concernent des compositeurs variés, mais ils ont tous été créés au théâtre de l'Opéra Comique. Son activité de metteur en scène paraît avoir été régulière et avoir connu une certaine longévité. La liste des mises en scènes sélectionnées par Louis Paliani comprend les titres suivants :

Le Diable à l'école (1842), *La chanteuse voilée* (1850), *La Dame de Pique* (1850), *Les Porcherons* (1850), *Bonsoir Monsieur Pantalon* (1851), *Raymond ou le secret de la reine* (1851), *Maître Pathelin* (1856), *Le Carnaval de Venise* (1857), *Quentin Durward* (1858), *Les Trois Nicolas* (1858), *Le Diable au moulin* (1859), *Don Gregorio* (1859), *Le Pardon de Ploërmel* (1859), *Le roman d'Elvire* (1860), *Royal cravate* (1861), *Claude* (1861), *Le Joaillier de Saint-James* (1862), *Lallah-Roukh* (1862), *Les Bourguignonnes* (1863), *Capitaine Henriot* (1864), *Lara* (1864), *Le Voyage en Chine* (1865), *Mignon* (1866), *Robinson Crusoé* (1867), *Le Premier jour de bonheur* (1868), *Mademoiselle Sylvia* (1868), *l'Ombre* (1870), *Lara* (1864). Ernest Mocker est en effet très actif dans son emploi de metteur en scène, mais il ne faudrait pas croire que sa position suffit à Louis Paliani comme critère de sélection. Certains titres apparaissent au catalogue des

³³⁸ *Le Ménestrel*, 20 décembre 1857, « nouvelles diverses », p.4, J. Lovy.

³³⁹ Outre les copies manuscrites de Louis-Antoine Veillard-Duverger et Jacque Solomé précédemment citées, on retrouve quelques mises en scène du directeur de scène Henri, (*Ne Touchez pas à la reine*, *Le Val d'Andorre*, *Les Mousquetaires de la reine*) du régisseur Charles Ponchard 1824-1891 chanteur, directeur de la scène et professeur au Conservatoire. (*Don César de Bazan*) *La reine de Saba* est signée Eugène Cormon et *La Bohémienne* est de Briet administrateur et régisseur général. Ces réemplois restent assez anecdotiques au regard de l'ampleur de la collection qui compte au final plus de 200 titres.

mises en scène d'Ernest Mocker mais ne figurent pas dans la collection Louis Palianti. Or ce dernier cite si fréquemment la source de la mise en scène qu'il est difficilement envisageable qu'il s'agisse d'un oubli. En comparant le répertoire de l'Opéra Comique de David Charlton et Nicole Wild³⁴⁰ avec la collection Louis Palianti, on se rend compte que certains titres mis en scène par Ernest Mocker sont présents dans la collection Palianti sans mention de son nom. Il s'agit de : *La Déesse et le berger* (1863) de Jules Duprato, *Le Docteur Mirobolan* (1860) d'Eugène Gautier, *Le Carillonneur de Bruges* (1852) de Grisar, *Giralda* (1850) d'Adam, *Le Songe d'une nuit d'été* (1850) d'Ambroise Thomas. Il est difficile d'expliquer cet état de fait. Louis Palianti a-t-il amendé la mise en scène d'origine au point de se l'approprier ? ou a-t-il eu accès à d'autres sources restées anonymes ? Il n'est pas possible de le savoir. De plus, l'échec des certains titres ne peut pas expliquer à lui seul cette sélection puisque l'œuvre figure bien dans le catalogue de la collection. Enfin, notons qu'Ernest Mocker participe rarement en tant qu'interprète aux mises en scène qu'il signe, exception faite de quelques occasions, dont *Les Porcherons*, *Le Diable au moulin*, et *Raymond ou le secret de la reine*, spectacles pour lesquels son talent est salué par la presse³⁴¹.

³⁴⁰ David Charlton, et Nicole Wild, *Théâtre de l'Opéra Comique. Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005.

³⁴¹ La revue de presse permet de se rendre compte de son aura d'interprète : *Les Porcherons* : rôle d'Antoine et du chevalier d'Ancenis

« Mocker paraît souffrant ; il a peu de voix, mais tout ce qu'il dit est dit avec cette intelligence du genre et cette habitude du style voulu qui assurent son succès » (Hector Berlioz, « *Les Porcherons* », *Journal des débats*, 14 janvier 1850.)

« Mocker a composé le personnage d'Antoine, ingénieux mélange de distinction native et de rudesse affectée, avec cet amour du naturel, ce soin des nuances, ce goût parfait qu'il apporte dans tous ces rôles. Il était un peu souffrant, comme tout le monde, par ce froid de Sibérie dont nous jouissons. Mais il a triomphé de son malaise par un redoublement d'efforts ; si bien que le public, trompé par le zèle de l'acteur, ne l'a point ménagé et lui a fait bisser presque tous ses morceaux » (P. A. Fiorentino, « *Les Porcherons* », *Le Constitutionnel*, n° 15, 15 janvier 1850.)

« Il ne nous reste que bien peu de place pour parler des acteurs, et cependant, le talent qu'ils ont déployé mériterait une longue et consciencieuse appréciation. [...]. Citons Ernest Mocker, ce modèle des artistes soigneux, intelligents et dévoués ; dans son double personnage, Ernest Mocker a montré une ardeur, une sensibilité qui n'ont pas peu contribué au succès du rôle ». Edmond Viel, « *Les Porcherons* », *Le Ménestrel*, 20 janvier 1850, « Opéra Comique », p.3, E.Viel.

Raymond ou Le Secret de la reine ; rôle : Le Chevalier de Rosargue.

« Mocker a joué le rôle du chevalier avec une désinvolture charmante. On s'habitue si peu à voir cet excellent Mocker transformé en coquin – deux librettistes déjà se sont passé cette fantaisie – qu'on a été heureux d'assister au magnifique acte d'héroïsme qui constitue le dénouement de la pièce » Julius Lovy « *Raymond ou Le Secret de la reine* » *Le Ménestrel*, 8 juin 1851, « Théâtre de l'Opéra Comique », p.2.

« Mocker a composé avec beaucoup d'art et d'esprit le personnage ingrat, difficile et multiple du Chevalier de Rosargue », *Le Constitutionnel* N° 167, 17 juin 1851, « *Raymond ou Le Secret de la reine* », P. A. Fiorentino

Le Diable au moulin - rôle d'Antoine.

« Mocker, Antoine, est toujours l'artiste aimé, le comédien plein d'aisance et d'onction »
« Mocker boit certainement à la fontaine de Jouvence. Il a rajeuni de dix ans sous les habits d'Antoine, le paysan colère » *Le Ménestrel*, 15 mai 1859, « *Le Diable au moulin* », Ernest Gebauer.p.187.

Les exemples de Louis Antoine Veillard-Duverger, Jacques Solomé, et Ernest Mocker³⁴² montrent combien les interactions professionnelles qu'ils ont entretenues de près ou de loin avec Paliani, ont initié et influencé sa pratique de la rédaction, puis les publications des livrets. Leurs profils complets et variés alliant plusieurs activités professionnelles dans la sphère théâtrale permettent de situer le parcours de Louis Paliani comme étant dans la lignée des régisseurs de l'époque. Par ailleurs outre l'influence exercée sur les futurs livrets, ce panorama permet, en creux, de mesurer l'originalité et l'innovation que contient son travail. En relevant les diverses sources employées par Louis Paliani pour compléter sa collection, on peut appréhender la collection de mises en scène qui nous occupe ici à la fois comme une initiative personnelle, individuelle et originale, mais aussi comme le résultat d'un travail collectif et le témoignage d'une activité rédactionnelle soutenue et institutionnalisée

« Mocker fait rire aux larmes dans le rôle du meunier ; il a le diable au corps ; il ne tient pas en place ; il se mettrait lui-même en morceaux quand il n'a plus rien à casser ; ne l'approchez pas, il est capable de vous mordre ; j'ai vu souvent jouer la colère au théâtre, mais jamais avec plus de naturel et de vérité » *Le Constitutionnel*, 23 mai 1859, « *Le Diable au moulin* », P. A. Fiorentino.

³⁴² À cette liste il faudrait ajouter le régisseur Alexis Colleuille, issu d'une lignée de régisseurs, à la fois interprète en province, régisseur à l'Opéra Comique puis à l'Opéra, bien que n'ayant pas publié de livrets à notre connaissance, il contribue à enrichir le panorama des régisseurs pluridisciplinaires de l'époque ayant exercé à l'Opéra Comique en même temps que Louis Paliani.

2.2 Les publications de Louis Paliani

2.2.1 Paliani : un « publicateur¹ » très actif

Bien que la collection de livrets de mise en scène demeure l'œuvre majeure de Louis Paliani par son ampleur, sa renommée et son originalité, elle ne doit pas faire oublier les autres travaux de publication entrepris par le régisseur. Lors de son séjour à Dijon, et avant son engagement dans la troupe de l'Opéra Comique, il publie *l'Entr'acte* une feuille dédié au spectacle. Suivront parallèlement à la parution de divers titres de sa collection, deux *Almanachs des spectacles* pour 1852 et 1853, puis *les Petites Archives de Paris, souvenirs de dix ans* qui paraît en 1865. Le goût du régisseur pour la publication et la compilation d'informations ne se limite donc pas à son emblématique collection. Sa passion singulière pour l'écrit est d'ailleurs connue à tel point qu'on le qualifia de « régisseur bibliophile² ». C'est ce que retient *le Petit journal* à sa mort en novembre 1875 :

En dehors de son emploi officiel, Paliani s'occupait très assidument de travaux concernant le théâtre. C'était un collectionneur, un compilateur enragé ; il a rédigé en province des journaux de théâtre, il a publié des almanachs, il laisse achevé un travail de récapitulation sur les événements dramatiques intéressants de ces dernières années. Il publia jadis des mises en scène des pièces à succès, dans la *Gazette des théâtres*, qui les donnait en prime à ses abonnés et qui sont aujourd'hui fort recherchées, mais presque introuvables³.

Le catalogue général de la librairie française⁴ dresse une liste des œuvres de Louis Paliani :

Paliani (Louis) artiste dramatique régisseur (depuis 1836) du théâtre de l'Opéra Comique à Paris, né à Cadix en 1809.

L'Almanach des spectacles. Années 1851 et 1852. 2 vol. in-12. E. Brière.

La publication n'a pas été continuée

Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques représentés pour la première fois à Paris, 1ère série 5 vol. gr in-8° 1837-1850 chez l'auteur.

La même, 2^e série tomes 1 à 6. 6 vol. gr. in-8° 1850-1869, *ibid.* 140fr.

Ces 6 volumes renferment les mises en scène de près de 200 ouvrages. Chaque mise en scène se vend aussi séparément : ouvrages en un acte, 10 fr. ; en deux actes 12 fr. en trois actes 15 fr. en quatre ou cinq actes, 18 fr.

Petites archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Théâtre impérial de l'Opéra Comique. IN 12. 1865 Gosselin, 1fr.

Forme la 1^{ère} livraison d'une collection qui devait en avoir environ 25, mais dont aucune autre n'a paru jusqu'ici (1869).

¹ Le terme de publicateur est le terme employé par la presse de l'époque qui écrit le plus souvent que Paliani « publie des mises en scène ». Il ne faut pas pour autant penser que son travail se réduit à la publication des livrets. Ce terme de publication comprend ici l'ensemble du travail aboutissant à la réalisation des livrets de mise en scène.

² Salvador, (Jean-Baptiste Tuffet), *les Mystères des théâtres Paris*, Paris, Marchand, 1844, p. 216.

³ *Le Petit journal*, 9 novembre 1875, « revue des théâtres », p. 3, Adrien Laroque.

⁴ Otto Lorenz, *Catalogue général de la librairie française*, Paris, O. Lorenz, 1867, Tome XII, p.5.

Cette production abondante peut surprendre lorsque l'on sait que Paliani cumule à l'Opéra Comique la fonction très prenante de régisseur avec une place de chanteur dans la troupe. Ce qui questionne ici au-delà du temps déployé pour rédiger de tels volumes, c'est la méthode. Ses travaux sont en effet essentiellement tournés vers la compilation, la retranscription et la classification de données. Quelle est la méthode employée et par quels moyens a-t-il accès aux sources ? Ce sont autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre à propos de la *Collection de mises en scène* mais qui s'appliquent aussi à ses autres publications. Les témoignages dont nous disposons sont indirects et leur ton parfois plus littéraire que littéral tend à ne leur accorder qu'un crédit limité. Ce qui est documenté c'est le goût de Paliani pour la recension des informations et la conservation des documents. *L'annuaire musical* du 1^{er} janvier 1845 illustre cette propension à conserver les traces :

Prenons donc Charles Pottier en pension chez M. Landry, rue Blanche, où il fut le condisciple de l'académicien Sainte-Beuve, de Gustave Planche, de Dumanoir, de Ballard et de Paliani. Tous noms qui ont brillé à des titres différents, les trois premiers dans les lettres ; le dernier, l'excellent Paliani comme le modèle des régisseurs, et rédacteur breveté des mises en scène de l'Opéra Comique. Paliani était son séide, son régisseur son factotum, son bras droit. Charles Potier, tourmenté par les trophées paternels, doué d'une ressemblance physique avec son illustre père, commença dans la pension les mêmes exercices dramatiques. Comme Molière, il fut directeur, auteur, acteur !! Ces trois ouvrages eurent un grand succès, ainsi que les manuscrits et disparurent avec les vieux cahiers d'étude. Paliani en conserva pendant assez longtemps avec les vieux cahiers d'étude. Les possède-t-il encore ?

Cet article est un témoignage assez unique⁵ de la manière dont Paliani conservait une documentation liée au travail théâtral, et qui ne soit pas en relation directe avec son activité personnelle à l'Opéra Comique. *L'Annuaire* évoque des sources indirectes, pas seulement à l'aide de notes prises sur le vif ou de souvenirs personnels, qui bien sûr contribuent eux aussi, dans une certaine mesure, à son travail. La question méthodologique est finalement très peu présente dans les textes qui citent l'œuvre de Paliani de son vivant. À l'occasion de la disparition du régisseur, le journal *Le Pays* donne cependant quelques pistes pour comprendre la méthode qu'il applique afin d'élaborer ses divers opus⁶ :

⁵ Tout en n'évacuant pas la question de la fiabilité d'un tel témoignage, nous nous bornerons ici à noter que quel que soit son degré de véracité, la publication de telles affirmations dans un annuaire très lu et commenté par les gens de théâtre laisse à penser que tout cela est au moins vraisemblable aux yeux d'un lecteur de l'époque, et concorde avec l'écho suscité par le travail de Paliani auprès du public notamment parisien.

⁶ Il ne s'agit pas d'affirmer que la méthode est la même tout au long de son parcours, ni qu'elle est identique pour chaque œuvre, mais c'est une piste pour entrevoir le laboratoire personnel de Paliani lorsqu'il élabore ce travail de publication.

Paliani laisse un travail curieux et auquel le soin qu'il apportait aux moindres choses donne une véritable valeur. Depuis fort longtemps, il collectionnait le journal *L'Entr'acte*, et chaque jour, après avoir constaté les changements de spectacle fortuits ou les modifications survenues dans la distribution des pièces jouées le soir, il rectifia le programme du matin dans ce qu'il pouvait contenir d'inexact. De plus, il joignait au programme le récit ou l'analyse des incidents de quelque importance qui s'étaient produits pendant la soirée dans nos principaux théâtres. La collection de *L'Entr'acte* laissée par Paliani constitue donc un Almanach fort précieux des spectacles parisiens, et il serait à désirer que le travail du patient régisseur de l'Opéra Comique pût être continué.⁷

Sa pratique est ainsi reconnue et lorsque le journal en parle, c'est pour mieux souligner la fiabilité de ses travaux, fiabilité d'ailleurs assez incontestée tant son attention scrupuleuse portée aux détails est connue. Le texte fait aussi émerger un point de vue intéressant en ce qu'il présente le travail de Paliani non seulement comme un état des choses mais comme une forme de « chronique » au sens littéral du terme, chronique qui correspond parfaitement au double goût du public de l'époque pour le feuilleton et les intrigues de coulisses. Paliani devient alors « celui qui sait » ce que tous aimeraient savoir et cela explique sans doute une forme d'autorité incontestable dans son domaine d'expertise⁸. Chronologiquement, la parution de *L'Entr'acte* est la première trace de la plume de Paliani, du moins sous forme de publication périodique. Cette expérience de rédacteur, qui est aussi sans doute l'une des premières, est extrêmement mal documentée. On la connaît au travers des rapides évocations qui jalonnent les articles biographiques consacrés à Paliani, mais ce point n'est jamais détaillé, et pour cause, il est hors de la sphère parisienne où se concentrera quelques années plus tard la carrière de Paliani. Son écriture dans le journal *L'Entr'acte*, modeste gazette dijonnaise est attestée entre autres par un article du journal *La liberté* : « [Paliani] a écrit aussi plusieurs articles dans *L'Entr'acte Dijon*, dont il a été propriétaire en 1835 ». On ne saurait tirer de cette rapide évocation d'autre certitude que l'intérêt développé par Paliani pour la publication, né très tôt, avant même son arrivée à Paris. Quant à la nature de ces articles il n'est pas possible d'en savoir davantage ni sur leur thématique, ni sur leur contenu. Nous avons cherché, en

⁷ *Le Pays*, 7 novembre 1875, « nouvelles des théâtres », p.3, anonyme.

⁸ À titre d'exemple, dans la supplément et complément à la *Biographie universelle des musiciens*, la seule remarque négative à propos de son travail est d'ordre formelle et ne concerne ni le bien-fondé de son projet ni le contenu : « Paliani a publié un *Almanach des spectacles* pour 1852 et 1853 (Paris, Brière, 2. vol. petit in- 8°), et a commencé une autre publication intitulée : *Petites archives des théâtres de Paris, souvenirs de dix ans, du 1^{er} janvier 1855 au 31 décembre 1864 et des six premiers mois de 1865*. Il n'a paru de ce recueil que la première livraison consacrée à l'Opéra (Paris, Gosselin, 1865, in-12), et d'ailleurs entachée d'erreurs fâcheuses et de fautes typographiques impardonnables. Paliani, qui avait fondé pendant son séjour à Dijon une petite feuille intitulée *L'Entr'acte*, a collaboré à quelques journaux de théâtres parisiens, et a publié toute une série de *mises en scène* des ouvrages représentés à l'Opéra et à l'Opéra Comique » *Biographie universelle des musiciens*, Supplément et complément tome second, Paris, Firmin-Didot, 1880, p.297.

vain, dans de multiples fonds la trace de cette publication, sans succès⁹. On peut toutefois imaginer que ce premier travail de rédacteur constitue une expérience initiatrice et fondatrice décisive dans l'avènement de son projet de collection de mises en scène qui voit le jour à partir de 1837. Il faudra attendre ensuite quinze ans pour que Paliani s'aventure hors des sentiers de la collection.

2.2.1.1 *L'Almanach des spectacles pour 1852 et 1853*

Ce nouveau défi éditorial porte le titre d'*Almanach pour les spectacles* et compte deux parutions annuelles, en 1852 puis 1853. Louis Paliani se lance à cette occasion dans un véritable panorama de la vie théâtrale de son époque. Contrairement à sa collection, singulière dans sa conception d'ensemble, la publication d'un almanach spécifique à la chose théâtrale s'inscrit dans une très longue tradition pluriséculaire que détaille *Le Monde illustré*¹⁰. La parution de ce type de volume est un événement dans la vie théâtrale. La sortie en est annoncée dans la presse spécialisée dont *Le Ménestrel* :

L'Almanach des spectacles pour 1853 vient de paraître chez MM. Michel Lévy, libraires, rue Vivienne. Cet utile recueil dirigé par M. Paliani, contient les noms de tous les auteurs, compositeurs, éditeurs, etc. indique la date et les titres des ouvrages représentés en 1852, donne les plans des quatorze principales salles de spectacle de Paris, avec le prix d'entrée et de location, renferme les tableaux des troupes de province et de l'étranger, le personnel des professeurs du Conservatoire, les adresses des correspondants dramatiques, agents des auteurs, etc. etc. On voit que c'est un petit volume indispensable dans une bibliothèque d'artistes¹¹.

Par rapport aux précédentes publications du même type, *L'Almanach* de Paliani jouit d'une autorité¹² que lui confère la réputation déjà bien établie de son auteur¹³. Dans la préface de *L'Almanach* sous couvert d'explications méthodologiques Paliani met en avant la qualité unique et l'étendue de son réseau qui sont autant de cautions pour valoriser son travail et convaincre le public de l'acheter :

⁹ Les conservateurs que nous avons sollicités nous ont affirmé que ni les archives départementales, ni celles de la ville de Dijon ne conservent de tels documents dans leurs fonds respectifs.

¹⁰ Voir en annexe 31.

¹¹ *Le Ménestrel*, 6 mars 1853, « nouvelles diverses », p. 4, J.L.Heugel.

¹² « Autant que nous pouvons nous en rapporter à des relevés qui paraissent exacts dans *L'Almanach des spectacles*, de M. Paliani, travail soigneux et regrettable qui n'a paru, faute de vente, qu'en 1852 et 1853 ; il y avait en France à cette date 233 salles des spectacles, sans compter celle des colonies ; sur ces 238 salles, une, celle d'Agde (Hérault) appartient à l'État et 131 seulement étaient la propriété des villes ». « Carmouche », *Le Théâtre en province*, p. 54. Dans le doute et l'impossibilité de vérifier ses données, Paliani bénéficie de son aura et de sa réputation de régisseur consciencieux.

¹³ « M. Paliani, l'habile éditeur du recueil des mises en scène, vient de publier un petit livre qui vaut la peine d'être acheté, *L'Almanach des Spectacles* pour 1852. Ce mince volume renferme des détails très curieux ». (*L'Éclair*, 1^{er} janvier 1852). Par ailleurs, Louis Paliani assure son autopromotion en mettant en avant la qualité unique de son réseau.

Comme l'ancien *Almanach des spectacles*, nous donnons les tableaux des troupes de départements. Ici probablement, il s'est glissé quelques erreurs, bien que nous n'ayons rien négligé pour puiser nos renseignements près de MM. les directeurs et régisseurs eux-mêmes. Quelques-uns seulement ont répondu à notre appel. Nous les remercions sincèrement. MM. Les directeurs des départements ou de l'étranger, qui désirent par la suite voir figurer leurs salles dans notre almanach, peuvent, en suivant notre format et notre modèle, nous en faire parvenir le plan exact, avant le 1^{er} octobre prochain. L'insertion dépendra du nombre d'exemplaires de notre livre à placer certainement dans chaque localité ¹⁴.

L'Almanach devient par ce biais une référence difficile à contester et utile à employer par qui veut s'enquérir de théâtre :

Supposons que vous nous demandiez, à nous autres chroniqueurs des Théâtres de Paris, que l'histoire des succès des artistes, voyez comme notre besogne est facile : nous feuilletons un recueil de journaux, nous compulsions les Almanach Paliani, nous réunissons ces matériaux en bloc, quinze ou vingt lignes de soudure, et les quatre pages sont remplies¹⁵.

L'expression employée par les différents journaux est bien celle d'*Almanach des spectacles* « sous la direction de Louis Paliani ». Cela laisse à penser que si Paliani a probablement alimenté de quelques sources personnelles ce travail, il n'en est pas le seul auteur, ou du moins que sa production se limitant à une recension, il n'en tire pas une gloire d'auteur. La deuxième hypothèse nous semble devoir être choisie car aucun autre contributeur n'est cité explicitement, mais l'on peut penser qu'au travers de cette formule, Paliani reconnaît ce travail comme une œuvre collective sur laquelle il a apposé son autorité en tant que rédacteur scrupuleux, et très au fait de la chose théâtrale parisienne. Notons qu'à la fin de la préface, il signe « les éditeurs » en accolant son nom à celui d'E. Brière, fidèle imprimeur de sa collection. Le projet éditorial est très clairement exprimé dans la préface qui précède *L'Almanach*, lequel est en fait, en partie, une manière de valoriser le succès obtenu d'après l'auteur par une série de publications antérieures : *Les Salles de spectacle*¹⁶, publiées en 1847. Paliani voit dans *L'Almanach* un complément à ces publications. Le véritable projet, outre de remédier à un vide éditorial dans ce domaine vieux d'une dizaine d'années, est d'ouvrir avec l'ambition qui caractérise ce type de publication, à un public plus large, ce qui devrait prémunir la publication des échecs

¹⁴ Extrait de la préface pour *L'Almanach* de 1852. On voit poindre ici des éléments de méthode, la normalisation des informations à envoyer montre qu'il s'agit bien plus d'une mise en forme, doublée d'une certification des informations plutôt qu'un travail original de création. La même méthode est employée pour chaque rubrique selon les dires même de Paliani à la fin de la préface, cette méthode possède le double avantage d'un gain de temps certain et d'une fiabilité a priori assez importante « Plus tard nous ajouterons à notre livre des biographies d'artistes vivants. Pour y parvenir sans blesser la juste susceptibilité de chacun ; nous aurons recours à l'obligeance des artistes mêmes dont la biographie sera insérée. MM. les membres du comité des artistes dramatiques auxquels nous sommes dévoués, pourront aussi nous venir en aide ». Voir en annexe 32 la reproduction d'extraits de *L'Almanach des spectacles*.

¹⁵ Eustache Lorsay et Alexandre Collette, *Les théâtres de Paris*, notices et portraits, Paris, Martinon, 1854, p. 93.

¹⁶ Nous n'avons pas trouvé trace de ces publications. Au sein de l'ensemble de la documentation qu'il nous a été donné de consulter, elles ne sont évoquées qu'ici.

éditoriaux connus par les tentatives précédentes : « Nous n'avons pas voulu nous adresser à une seule classe de lecteurs comme l'on fait presque tous nos aînés. Nous nous adressons simplement au PUBLIC qui fréquente les théâtres, c'est-à-dire à TOUT LE MONDE¹⁷ ». Cette devise éditoriale interpelle dans la mesure où elle résume à elle seule l'ambition de Paliani. Certes les livrets sont destinés en premier lieu aux directeurs de théâtres, mais l'idée d'ouvrir, de rendre accessible au plus grand nombre demeure très présente, y compris pour ce type d'écrit, que l'on pourrait juger annexe au regard de l'ensemble de sa carrière.

Les *Almanachs* de 1852 et 1853 sont construits sur un modèle identique. On y trouve des données concernant les différents théâtres parisiens (histoire du lieu, plan de salle, répertoire et personnel) mais d'autres rubriques viennent compléter cet ensemble : informations variées à propos des Conservatoires, et dans une proportion moindre, des écoles de musique des départements (histoire, personnel et administration, classes et professeurs, etc.). Sont jointes à ces notifications très formelles celles relatives à la vie du théâtre (incidents notables, blessures, etc.). Le répertoire est présenté, et les nouveautés de l'année sont explicitement annoncées. Les précisions concernant Paris sont sans surprise, beaucoup plus étoffées que celles concernant les théâtres de province (et les théâtres français à l'étranger). Quelques rubriques subsidiaires viennent compléter cet ensemble (rubrique nécrologique, imprimeurs et fournisseurs de papier à musique, etc.). Ce travail ne prétend pourtant pas à l'exhaustivité et Paliani, si attaché au détail, a entrepris ici de se cantonner aux données factuelles les plus attendues, en excluant par exemple une revue très détaillée du personnel. On aurait pu attendre de la part de Paliani, auquel colle une image de chef de troupe, qu'il développe cet aspect, et c'est justement l'une des rares remarques négatives qui lui est adressée par les nombreuses critiques présentant son ouvrage :

Il y a en France 78 théâtres français. Voyons un peu l'énorme personnel qu'ils exigent. Je dirais d'abord une fois pour toutes que M. Paliani, par un oubli inexcusable, n'a fait entrer dans ses calculs ni les allumeurs de quinquets, ni les simples machinistes, ni les chefs du service de santé, ni les choristes, ni les ouvreuses de loges, ni les musiciens de l'orchestre, ni la classe des employés subalternes. Tous ce gens-là pourtant valaient bien la peine que l'on parlât d'eux. Ils mangent, ils boivent, en un mot ils vivent du théâtre : il eût été intéressant de savoir leur nombre. Espérons que l'année prochaine M. Paliani réunira tous les renseignements que nous regrettons¹⁸.

Ce passage en revue des métiers n'est pourtant pas un attendu traditionnel des almanachs, ce qui démontre bien que Paliani est bien plus qu'un simple compilateur aux

¹⁷ Louis Paliani, *Almanach des spectacles pour 1852*, Préface, p.5.

¹⁸ *L'Éclair*, 1^{er} janvier 1852, « Almanach des spectacles pour 1852 », p.35, Cahu.

yeux du public qui, par conséquent, en espère davantage. Il est intéressant de noter que, comme dans la *Collection de mises en scène*, c'est ici l'esprit de synthèse et la présentation schématique des éléments qui sont appréciés. Tout comme l'introduction de plans de décors pour les livrets de mise en scène, Paliani fait preuve d'innovation, saluée dans ce même article : « Il y a une charmante innovation dans *L'Almanach des Spectacles*, ce sont des plans typographiques des salles de Paris. Exécutés avec une rare précision, ces plans font le plus grand honneur à l'imprimerie de M. Brière ». Bien qu'il s'agisse de schémas assez différents, Paliani use intelligemment de ses trouvailles éditoriales pour enrichir l'exercice de style qu'est *L'Almanach*. Ses diverses publications ont une certaine cohérence commune tant dans le soin porté à ses travaux que dans les particularités formelles et éditoriales.

Cette forte attente à l'égard de la publication ne se prolonge pas au-delà de deux livraisons, en 1852 et 1853¹⁹. Cet échec est assez étonnant car Paliani bénéficie du soutien de l'éditeur Brière qui publie sa *Collection de mises en scène*²⁰. Cependant l'enjeu financier est toujours présent et il ne peut faire abstraction de cet aspect, bien que ses travaux soient rarement des entreprises rentables comme l'attestent les différentes demandes de soutien qu'il fait parvenir aux autorités. L'argument commercial est d'ailleurs un enjeu tel que Paliani conclut sa préface par cette remarque : « Notre *Almanach*, qui augmentera chaque année en renseignements, n'augmentera pas de prix ». Encore une fois l'aspect commercial ne peut être totalement mis de côté. Il apparaît aussi de manière plus subtile au travers de la note d'intention (nommée préface) qui précède le texte. Un paragraphe attire particulièrement l'attention :

Beaucoup d'améliorations arriveront graduellement, entre autres, notre *Almanach* se terminera l'année prochaine et les suivantes par une liste des principales maisons qui, par leur spécialité, tiennent au théâtre. MM. les artistes ou négociants que cet article intéresse sont priés de se faire inscrire dans nos bureaux, ou de nous faire parvenir leur titre franco. Notre but est d'être agréable, le plus possible à tout le monde, et de n'être jamais hostile à personne.

¹⁹ Le *Catalogue Soleinne* confirme cet arrêt : « C'est l'almanach théâtral le plus complet qui ait jamais paru en France. Quoique l'édition des deux années soit épuisée, M. Paliani ne s'est pas décidé à faire paraître la troisième ». Le catalogue précise aussi qu'aucun autre almanach de ce type n'a été entrepris directement à la suite de Paliani et que la tentative suivante eut lieu en 1860, sans donner davantage de détails. Il est délicat d'expliquer cet arrêt par des contingences financières. En effet, Paliani indique en préambule du volume consacré à l'année 1853 « Le public a tellement bien accueilli *L'Almanach des spectacles* de 1852, qu'en moins de six semaines notre première édition était épuisée ». Soleinne, *Essai d'une bibliographie générale du théâtre ou catalogue raisonné de la bibliothèque d'un amateur complétant le catalogue Soleinne*, Paris, Tresse, 1861, p.53.

²⁰ Paliani ajoute à la fin de sa préface « Nos bureaux, établis rue Sainte-Anne, 55, chez M. Brière, imprimeur, seront ouverts tous les jours. Nous ferons droit aux réclamations qui nous parviendront franco ».

Cette ambiguïté très marquée chez Paliani se retrouve fréquemment dans sa collection : la limite, parfois floue, entre la diffusion des informations nécessaires à une bonne réalisation théâtrale et l'aspect publicitaire que peut recouvrir la mise en avant de certaines maisons en particulier. Il est difficile de savoir à quel point cette stratégie publicitaire est consciente et assumée. Il existe toutefois un extrait de *L'Almanach* qui laisse de côté toute idée d'impartialité. À la page 39 de *L'Almanach*, Paliani se livre, comme il le fait pour les autres théâtres parisiens, à une rapide description et à un historique du théâtre de l'Opéra Comique :

La salle Favart, aujourd'hui l'une des plus jolies salles de spectacle de Paris est également l'une des plus confortables, et surtout des mieux distribuées. Par un ingénieux procédé, l'architecte y a aménagé, été comme hiver, un air constamment pur. L'été, l'air y est d'une douce fraîcheur, et l'hiver la chaleur y est entretenue à un degré modéré. Le luminaire disposé d'une façon svelte, charme constamment les yeux ; à un grand nombre de loges du premier et du second rang sont liés de petits salons d'une exquise élégance. Enfin, pour compléter le luxe et le confort de cette charmante salle, des fauteuils élastiques larges et commodes remplacent les stalles de l'orchestre de la galerie et du balcon ». [...] Le répertoire de l'Opéra Comique est un des plus riches et des plus variés. Les chefs-d'œuvre de nos compositeurs anciens et modernes y sont chaque soir interprétés par des artistes du premier mérite et par un des meilleurs orchestres de France.

L'on est ici sans ambiguïté aucune plus proche de la réclame publicitaire que de la présentation neutre, et cela est d'autant plus manifeste à la lecture des descriptions des autres salles, beaucoup moins élogieuses et déclinant seulement des informations historiques factuelles sans autre commentaire. Il est difficile de trancher la question de la part publicitaire indirecte, en revanche Paliani a assurément conscience qu'il lui faut valoriser sa publication soumise à une féroce concurrence. C'est sur ce point précis que s'étend la préface du second et dernier volume paru en 1853 :

La seconde (édition) était sous presse, lorsque d'autres almanachs des théâtres, annuaires dramatiques, de toutes formes et de toutes grandeurs, ont tout à coup orné les étalages des libraires. Le premier pas était fait. Les publications rivales doivent-elle arrêter celles de *L'Almanach des spectacles* ? Telle est la question que nous nous adressions, lorsque de nombreux souscripteurs sont venus nous convaincre que nous aurions eu tort de nous répondre affirmativement [...]. Donc à l'année prochaine. Nous arriverons probablement encore les derniers, mais il ne nous est pas possible de paraître avant le 15 janvier de chaque année²¹.

On comprend ici ce qui se joue étroitement entre la publication informative et la publicité²² : Paliani est tout à la fois partisan d'une diffusion la plus précise et fiable possible des informations concernant le monde théâtral. Dans le même temps la

²¹ Extrait de la préface de *L'Almanach des théâtres pour 1853*. Louis Paliani, Paris, E. Brière, 1853, p. 5.

²² Cette ambivalence est présente à la fin de l'édition de 1853 lorsque Paliani mentionne les « marchands et éditeurs de musique de Paris ». À cette mention qui se veut informative succède immédiatement une véritable publicité pour la maison Brandus elle aussi éditeur de musique. L'enchaînement de ce type d'information avec pour seule rupture l'aménagement typographique pose véritablement la question de l'imprégnation de la publication par l'aspect publicitaire.

réalisation concrète des publications le plonge dans la réalité du terrain, faite d'enjeux économiques disputés à la concurrence. Bien qu'aucune raison exacte ne soit avancée par les auteurs eux-mêmes pour expliquer l'arrêt de cette publication, on comprend que Paliani, déjà très occupé en tant que régisseur et interprète, préfère concentrer ses forces sur son projet de plus grande envergure qu'est la *Collection de mises en scène*. Il résiste toutefois peu longtemps à sa propension à l'hyperactivité éditoriale et récidive douze ans plus tard en 1865 en publiant *Les Petites archives de Paris*.

2.2.1.2 Les *Petites archives de Paris*

Le titre complet de l'ouvrage est *Petites archives des théâtres de Paris souvenirs de dix ans du 1^{er} janvier 1855 au 31 décembre 1864 et des six premiers mois de 1865 recueillis et mis en ordre par M. L. Paliani*. Contrairement à ses autres publications parues en collaboration avec la maison Brière, l'ouvrage paraît cette fois-ci chez l'éditeur Gosselin « libraire éditeur boulevard Sébastopol ». Le titre annonce très clairement le rôle joué par Paliani dans l'élaboration du volume en question. « Recueillis et mis en ordre » cela correspond en tous points à la méthode employée auparavant pour L'Almanach. Tout comme celui-ci la série envisagée sera arrêtée comme précédemment, après cette première parution consacrée au Théâtre Impérial de l'Opéra²³. La brochure, mise au prix de 1 franc annonce en effet :

Pour paraître successivement à la même librairie : Théâtre Impérial de l'Opéra Comique, Théâtre Lyrique impérial, Théâtre Impérial italien, Comédie-Française, Théâtre Impérial de l'Odéon, Théâtre Impérial du Châtelet, Théâtre des Bouffes-Parisiens, Théâtre de la Porte Saint-Martin, Théâtre des Variétés, Théâtre du Gymnase dramatique, Théâtre du Vaudeville, Théâtre du Palais-Royal, Théâtre de la Gaîté, Théâtre de l'Ambigu-Comique, Théâtre Déjazet.

L'ambition est donc grande et il s'agit d'un projet sur le long terme²⁴. Sur le modèle des *Almanachs*, Paliani présente une série d'informations rangées et classées. Le modèle ressemble fort à un calque réutilisable pour chaque théâtre et comprend les renseignements suivants : un point historique, le nombre de places avec leur répartition et leur numérotation en 1865, un plan du parterre, le prix des places au bureau de location,

²³ Le *Catalogue général de la librairie française* (*op.cit.* p. 5.), note à propos des *Petites archives des théâtres de Paris* « Forme la 1^{ère} livraison d'une collection qui devait en avoir 25, mais dont aucune n'a paru jusqu'ici ».

²⁴ Le rédacteur se montre confiant dans la réussite de son projet à tel point qu'il anticipe une future réimpression. On peut ainsi y lire « En cas d'erreur dans l'impression des noms propres, nous prions les personnes intéressées de nous en donner avis le plus tôt possible ; les rectifications seront faites dans le deuxième tirage ».

les noms des titulaires de loges et des stalles louées à l'année, l'état actuel du Théâtre Impérial de l'Opéra (personnel et troupe) en septembre 1865. Puis viennent les premières représentations, reprises, débuts et faits principaux du 1^{er} janvier 1855 au 30 juin 1865 inclusivement. Cette section mentionne les représentations spéciales (premières, représentations à bénéfice etc.) ainsi que les faits divers relatifs au théâtre. Elle est particulièrement intéressante car par ce geste, Paliani met en quelque sorte à la portée du public une partie des informations cosignées par le régisseur sur le livre de bord. Cela concerne les temps forts de la vie théâtrale bien qu'il s'agisse ici uniquement du versant rendu « public » de cette activité. On peut aussi y lire la distribution de tous les ouvrages du répertoire depuis le 1^{er} janvier 1855 jusqu'au 30 juin 1865, classée par ordre de représentation avec un grand degré de précision²⁵. Tableau indiquant, année par année, le nombre de représentations des ouvrages ayant composé le répertoire depuis le 1^{er} janvier 1855 jusqu'au 31 décembre 1864 inclusivement (dix ans) plus les six premiers mois de 1865. Conformément aux autres publications, ces informations se lisent aux côtés d'éléments de réclame, ici il s'agit d'un extrait du catalogue de l'éditeur Gosselin. Paliani choisi un territoire plus familier car il connaît très bien les théâtres parisiens et peut vérifier sans difficulté les informations par le biais de son réseau. On pourrait s'étonner qu'il ne consacre pas son premier volume au théâtre de l'Opéra Comique dont il est issu mais il nous semble qu'il faut lire dans ce choix une intelligence commerciale qui lui fait préférer le théâtre le plus prestigieux, avec un public plus large et donc plus de lecteurs potentiels susceptibles d'acheter un exemplaire du dit ouvrage. La renommée de l'institution doit lui assurer une sortie remarquée. C'est bien ce qui s'est passé à la lecture de la presse parue à ce moment-là. L'accueil est enthousiaste et les journalistes insistent sur le fait que cette publication loin d'être une initiative farfelue répond à une demande spécifique :

Pour terminer, signalons l'apparition d'un excellent travail dont M. Paliani vient de commencer la publication sous le titre de : *Petites Archives de Paris, souvenirs de dix ans*. Cette publication, qui, doit comprendre tous les théâtres, vient de débiter par le Théâtre Impérial de l'Opéra. Ce petit livre est de la plus grande utilité à tous ceux qui s'occupent du théâtre et qui y trouveront de bons et utiles renseignements.

Les Petites Archives de l'Opéra contiennent un petit précis historique d'un très haut intérêt malgré sa concision. [...] Nous ne saurions trop recommander ce petit livre qui nous paraît combler une lacune regrettable, et nous attendons avec impatience les autres suites consacrées à l'Opéra Comique, au Théâtre-Lyrique, au Théâtre-Italien, à la Comédie-Française, à l'Odéon, au Châtelet,

²⁵ « Nota : les nouveautés seules (indiquées par un *) donnent le nom des créateurs des rôles. Les autres ouvrages donnent les distributions les plus rapprochées. » Louis Paliani, *Petites archives de Paris, souvenirs de dix ans*, Paris, Gosselin, 1865, p. 31.

aux Bouffes-Parisiens, à la Porte Saint-Martin, aux Variétés, au Gymnase, au Vaudeville, au Palais-Royal, à la Gaîté, à l'Ambigu et au Théâtre Déjazet²⁶.

La réception critique est assez unanime²⁷ et homogène dans ses propos. Dans le journal *Le Temps*, J. Weber revient sur cette notion d'utilité, mot qu'on lit le plus dans les commentaires autour de l'ouvrage. À propos de la publication, le journaliste déclare :

M. Paliani se propose de publier une série de brochures sur les théâtres de Paris, et dont la première concernant l'Opéra vient d'être mise en vente. Je m'empresse de constater l'utilité de ce genre de publication, car depuis plusieurs années je me suis fait des listes comme quelques-unes de celles que nous donne Paliani, et où je puise souvent des renseignements, qu'autrement il me serait impossible de me procurer, à moins d'une énorme perte de temps. La disposition de la salle de l'Opéra, la location des places, le personnel des artistes et des employés de tout genre, ainsi que le répertoire du théâtre, sont l'objet d'une foule d'indications détaillées qu'on lira avec un vif intérêt, et qui fourniront de curieux rapprochements²⁸.

C'est en effet dans une perspective de « service rendu » que se déploie l'initiative Paliani. C'est en cela que les *Petites archives de Paris* peuvent apparaître comme une démarche voisine de celle qui a vu naître la *Collection de mises en scène*. Chez Paliani il est souvent question de « rendre service » à l'art en général, aux directeurs de province, à toute personne concernée par la chose théâtrale. Le régisseur se charge d'ailleurs souvent de rappeler les motivations qui le poussent à de telles activités, comme pour mieux les justifier et en assurer une diffusion efficace.

Au-delà de l'aide technique qu'un tel document représente pour les commentateurs en tout genre²⁹, il est aussi perçu par certains critiques comme un moyen de pénétrer à

²⁶ *Le Foyer*, 9 novembre 1865, « Paris. Chronique de la semaine », p.1., Alphonse Baralle.

²⁷ Le but de l'ouvrage étant justement de faciliter la recherche de données exploitables potentiellement et principalement par les journalistes, cette réception élogieuse n'est guère surprenante. Les quelques points de réserve concernent non la fiabilité des informations mais le niveau de détails choisi par Paliani. J. Weber dans *Le Temps* se plaint de cela : Mais je voudrais que M. Paliani nous donnât le règlement des théâtres et le cahier de charges lorsqu'il en existe ; et puis surtout, le chiffre des appointements des employés et des artistes. À peine trouve-t-on dans sa brochure trois ou quatre indications de ce genre, et pourtant il n'en est pas de plus curieuse ni de plus instructive. Nous saurions ainsi comment l'administration de l'Opéra a réussi à porter à 80,000 francs ses frais de bureaux, qui autrefois n'étaient que de 16000 ». Cet attendu déçu est peut-être en partie dû au fait que dans sa *Collection de mises en scène* Paliani apporte justement un soin très minutieux à indiquer les moindres détails. On pressent ici comment sa réputation forgée par la collection crée des attentes et des présupposés qui le servent en termes de notoriété et d'autorité théâtrale mais peuvent aussi être à double tranchant lorsqu'il s'agit d'évaluer ses autres travaux de publication.

²⁸ Ce qui est apprécié est bien le caractère quasi-scientifique du projet qui démonte des préjugés comme le souligne le journaliste : « voici quelques exemples pris au hasard. Savez-vous, quel ouvrage, depuis dix ans, a été joué le plus souvent à l'Opéra ? C'est *La Favorite ! La Favorite*, donnée plus souvent que *Robert-le-Diable*, que *Les Huguenots*, que *Guillaume Tell ! Et Lucie*, qui a eu le même nombre de représentations que *Les Huguenots !* Il est vrai que fréquemment, on n'a donné que deux actes de *Lucie* et que cet ouvrage servait de lever de rideau pour un ballet ». *Le Temps*, 31 octobre 1865, « chronique musicale », p.2, J. Weber,

²⁹ « La brochure de M. Paliani renferme un nombre incroyable de renseignements sur l'Opéra. Ce travail allant du 1^{er} janvier 1855 au 30 juin 1865, les journalistes n'en seront plus réduits aux recherches les plus longues et les plus fastidieuses lorsqu'il s'agira de ces dernières années. L'ouvrage de Castil-Blaze s'arrête, on le sait, à l'année 1855 ; les notes de M. Paliani, sous une forme plus concise, viennent donc combler une lacune regrettable et à ce titre l'auteur mérite toutes les sympathies des critiques de musique, auxquels

peu de frais dans l'univers de l'Opéra de Paris. Il serait imprudent d'affirmer que le projet de Paliani englobe cet aspect mais pour le journaliste Timothée Trimm, une telle parution est aussi un cadeau fait au public :

Mais j'entends parler, d'après un livre de M. L. Paliani, qui vient de voir le jour, de l'Opéra considéré sous le double point de vue des artistes et des spectateurs. Notre spectacle physiologique et statistique, lecteur, sera dans la salle et sur la scène tout à la fois. [...]

J'ai glané, dans l'ouvrage de M. Paliani avant que la moisson soit faite arrachant les épis de terre au lieu d'attendre pour les ramasser qu'ils aient jonché le sol... Car ces petites archives du Théâtre Impérial de l'Opéra sont publiées de ce matin seulement et contiennent bien d'autres informations. La librairie du *Petit Journal* vous les enverra pour 4 francs 10 centimes. À ce prix, vous n'auriez pas la plus modeste place dans l'élégant sanctuaire de la Danse et de l'Harmonie, dont je viens de vous faire connaître l'imposant personnel. À peine auriez-vous de quoi satisfaire l'ouvreuse qui gardera votre paletot. Tant il est vrai que les chanteuses et les ténors seront toujours en passe de demander plus d'argent que les écrivains les plus véridiques et les mieux renseignés. Et je souhaite que l'ami Paliani gagne autant à publier ses petits livres qu'à chanter les basses profondes à l'Opéra Comique, dont il est le plus consciencieux pensionnaire.³⁰

Il y a donc un réel décalage entre l'enthousiasme déclenché par la sortie de cet opus (doublée de la reconnaissance par les journalistes de son utilité tant il répond à leurs besoins) et la brièveté de la publication qui se limitera à un seul volume sans que la suite, pourtant déjà envisagée, ne voit le jour. Il est difficile de savoir si l'œuvre a manqué sa rencontre avec son supposé public, ou si des considérations financières et éditoriales sont entrées en ligne de compte. Nous ne disposons pas de traces permettant d'émettre une hypothèse fiable à ce sujet. En revanche on peut poser que la non-poursuite de ce travail ne représente sans doute pas pour Paliani un enjeu majeur. Il s'agit probablement d'une source de revenus négligeables voire nulle, et son projet central demeure la *Collection de mises en scène*. De plus, rappelons que ses activités sont très nombreuses.

2.2.1.3 Paliani auteur de paroles

Cet appétit pour les projets les plus variés se manifeste aussi à d'autres occasions. Bien que la documentation soit assez rare à ce sujet, elle n'en est pas moins intéressante. Nous avons ainsi retrouvé, à la Bibliothèque nationale de France, des documents qui témoignent de l'hyperactivité de Paliani. En plus de toutes les tâches déjà citées, Paliani

il vient de rendre ce signalé service ». Paul-Marie de Toyon, *La Musique en 1864 [-1865]*, documents relatifs à l'art musical, A. de Vresse, 1865, p. 238.

³⁰ *Le Petit journal* du 12 octobre 1865, p. 2., Timothée Trimm. L'on note ici les limites de l'objectivité critique au sein d'un système où les journalistes, auteurs et éditeurs alimentent un cercle d'auto-publicité à peine voilée. Bien qu'empreinte de dessein mercantile, la remarque de Timothée Trimm a le mérite de replacer la publication dans un contexte plus large que celui de l'exploitation journalistique. Il se situe ainsi dans la même perspective que Louis Paliani qui vante l'adresse universelle de son travail en direction de « tous les publics ».

prenait visiblement part, sans doute plus ponctuellement et de manière plus informelle, à d'autres activités. La partition de la chanson *À Bilbao*³¹ a pour en-tête les informations suivantes « musique de Avelino chansonnette imitée de l'espagnol paroles françaises de M. Paliani ». Le manuscrit original est conservé à la Bibliothèque nationale de France. En comparant l'écriture employée pour les paroles avec celle des mises en scène manuscrites de Paliani, on se rend compte qu'elles coïncident très fortement. Les marques sur la partition portent la trace du travail de Paliani qui appose la mention suivante au-dessus de la première ligne de musique : « les paroles espagnoles doivent être gardées en-dessous des paroles françaises et en italique ». L'action de Paliani sur cette partition relève donc d'un véritable engagement qui n'est pas seulement celui d'un traducteur. À ce propos si la mention « paroles française de L. Paliani » peut laisser à penser qu'il n'est que traducteur en sa qualité d'exilé espagnol maîtrisant les deux langues, il suffit de confronter ce travail à d'autres documents pour comprendre qu'il est très probablement davantage un véritable auteur de paroles originales qu'un simple traducteur. Cette nuance n'est pas négligeable car un tel travail de création engage ses qualités de musicien et plus particulièrement de chanteur en ce qui concerne le traitement prosodique du texte, entre autres subtilités. Deux autres partitions conservées elles aussi à la Bibliothèque nationale de France portent également le nom de Louis Paliani. La première est une parution datée de 1877³² et a pour titre *Le Zorzico de Bilbao* et pour sous-titre *Danse espagnole avec chant*. La poésie est de Mario Halka et la musique d'un certain A. Avelino³³. La page de garde porte des mentions complémentaires : une dédicace à « La Señorita Rosario Zapater³⁴ », ainsi que le nom du traducteur des paroles

³¹ « À Bilbao » musique de Avelino chansonnette imitée de l'espagnol paroles françaises de M. Paliani ms autographe ca. 1870 Brandus et Dufour cote D. 17309, Voir reproduction de la chanson en annexe 33.

³² À ce titre elle devait être posthume de Paliani mais il est davantage probable que 1877 soit la date d'édition de la partition conservée à la Bnf mais pas nécessairement celle de la première publication. La presse mentionne en effet qu'après avoir triomphé dans un opéra espagnol dans lequel chante la dédicataire, le compositeur Avelino rentre à Madrid. Il semble donc plutôt probable que le projet ait été conclu avec Paliani lors du séjour parisien d'Avelino qui a marqué la gloire parisienne de Rosario Zapater.

³³ Voir la partition en annexe 34.

³⁴ « Un opéra espagnol : nos lecteurs n'ont pas oublié le nom de Rosario Zapater, jeune muse espagnole, qui vint pour la première fois se révéler au monde parisien vers la fin de l'année 1861. C'est dans le salon de M. et M. Georges Kastner que la señorita qui comptait dix-sept ans à peine, se produisit comme cantatrice [...] Rosario Zapater a pour collaborateur un musicien espagnol comme elle, jeune comme elle, Avelino de Aguirre, de Bilbao, l'un des meilleurs élèves de Lauro Rossi, et qui a terminé ses études, sous la direction de ce maître au conservatoire de Milan ». *Revue et gazette musicale*, 7 janvier 1866, « un opéra espagnol », p. 4, P.S. Notons que Georges Kastner est l'auteur d'un article très fourni sur le travail de Paliani (voir annexe 72). On voit apparaître ici la manière dont se déploie le réseau professionnel de Paliani et ce réseau ne se limite pas à ses collègues directs ou indirects à l'Opéra Comique.

qui n'est autre que Louis Paliani³⁵. Ce document est remarquable à plus d'un titre : d'abord parce qu'il est l'une des rares manifestations du lien entre Paliani et sa culture d'origine, et aussi parce que ce dernier endosse ici une nouvelle casquette, celle d'auteur. Il ne se pose pas en simple traducteur. En bas de page une mention en langue espagnole indique la volonté de l'auteur en matière de prononciation et cette phrase n'est pas traduite en langue française, ce qui montre bien que son travail se concentre sur le texte littéraire, dont il fait une récréation. Il ne s'agit pas uniquement de rendre accessible la partition pour un public non hispanophone. Enfin, lorsqu'on compare les paroles espagnoles avec les paroles françaises, on se rend compte que le français n'est en aucun cas une traduction littérale de l'espagnol. Il ne faut pas pour autant nier que c'est bien spécifiquement pour des œuvres se rapportant à l'Espagne que Paliani est sollicité. En 1864, *La Revue et gazette musicale*, dont il est familier pour y avoir publié ses mises en scène en avant-première, avant de les intégrer à sa collection, offre à ses abonnés un album de chant contenant « 6 mélodies et chansons irlandaises, écossaises, espagnoles et havanaises, avec paroles française chantées dans ses concerts par Carlotta Patti³⁶ ». Les paroles françaises de la chansonnette espagnole « *Je suis pris (Valga me dios)* » sont l'œuvre de Louis Paliani tandis que les chansons originaires d'autres pays sont confiées à d'autres rédacteurs. Les chansons écossaises sont par exemple dues à la plume d'Alphonse Baralle, rédacteur en chef du journal *Le Foyer*, critique musical et membre fondateur de la SACEM. Les mots de Paliani sont donc élevés au même rang que ceux de rédacteurs reconnus et l'éloignent par là d'un statut de simple transcripateur. La touche artistique apposée par Paliani est ainsi loin d'être négligeable et l'existence d'un autre exemple montre que ses services sont aussi requis en dehors d'un exercice de traduction³⁷. En 1842, Le compositeur Jacques Strunz publie aux éditions Bernard Latte³⁸ la romance *Après le bal*³⁹ dédiée « à Ernest Mocker de l'Opéra Comique », soit le collègue chanteur mais aussi et surtout régisseur de Louis Paliani dans la troupe. L'en-tête indique « *Après le bal*, paroles de Louis Paliani, musique de Jacques Strunz à leur ami Mocker ». On ne connaît rien du contexte de parution ni des motivations qui poussent les deux hommes à

³⁵ La mention exacte est « Paroles françaises de L. Paliani ».

³⁶ Cote bnf Vm 7 8067. Voir sa reproduction en annexe 35.

³⁷ Notons aussi la qualité du français de Louis Paliani. Si sa maîtrise de l'oral est souvent moquée par la presse en raison de son accent, à l'écrit son travail d'écriture atteste d'une réelle maîtrise de la langue.

³⁸ Cet éditeur est cité plusieurs fois par Paliani dans sa collection de mises en scène lorsqu'il renvoie à la partition de référence.

³⁹ Voir sa reproduction en annexe 36.

rendre hommage à Mocker⁴⁰, mais on constate que la rédaction des paroles entre sans aucun doute dans le champ de compétences de Paliani qui s'y livre à plusieurs reprises, sur une période chronologique éclatée et dans des contextes bien différents.

L'activité de Louis Paliani, bien tournée dans sa totalité vers le milieu musical et théâtral, montre une forme d'hétérogénéité. Collectionneur, lecteur acharné, compilateur sans relâche et parolier à l'occasion, il se livre à des exercices voisins mais non identiques. Ces activités que l'on pourrait qualifier d'annexes tant sa pratique de chanteur et de régisseur constitue le cœur de sa carrière, viennent enrichir son expérience et voient le jour en parallèle de ce qui demeure le projet de toute une carrière et même de toute une vie, la *Collection de livrets de mise en scène*. C'est son projet le plus ambitieux et sur lequel repose encore aujourd'hui sa modeste notoriété.

2.2.2 La *Collection de mises en scène* de Louis Paliani : éléments de présentation générale

Il est vraiment regrettable, que tant de splendides décorations, tant de charmants costumes, tant de cortèges magnifiques disparaissent sans laisser de traces. Tout ce luxe, toute cette féerie, tout cet art dépensé en pure perte, toutes ces richesses prodiguées qui doivent, la vogue passée, s'ensevelir à tout jamais dans la poussière des magasins, inspirent une pensée de regret au spectateur le plus indifférent... Les beaux paysages fleuris et verdoyants, les palais à colonnades infinies, sont effacés par l'éponge impitoyable. [...] À la vivacité et au piquant du feuilleton contemporain nous voudrions joindre le sérieux et le luxe d'un livre dont les feuillets ne doivent pas être éparpillés par le vent de la publicité et qui peut espérer un jour prendre place dans les bibliothèques. [...] Il faudrait faire un livre sur l'Opéra... un livre qui serait à la fois un libretto, un feuilleton et un album, où la gravure viendrait en aide au texte et le texte à la gravure, où l'on verrait, à l'angle d'une page, dans la tête de lettre, le long d'une justification, se dessiner une décoration, une marche, un costume, quelques détails curieux et caractéristiques de l'ouvrage. Ainsi seraient conservés mille aspects, mille particularités de mise en scène qui s'oublent vite et dont la tradition ne peut plus se retrouver⁴¹.

À partir des sources dont nous disposons, et vu l'impossibilité de consulter un exemplaire intégral de la collection, nous avons sélectionné un corpus riche de plus de

⁴⁰ Il peut s'agir d'un simple geste d'amitié à l'occasion d'un anniversaire par exemple mais la datation n'est pas assez précise pour l'attester. Enfin nous n'avons pas retrouvé trace de représentation à bénéfice qui corresponde du point de vue des dates à un tel hommage.

⁴¹ Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, « Beautés de l'Opéra », Paris, Bibliothèque Charpentier, 1903, p. 69. Le travail de Paliani dans sa collection de mises en scène répond parfaitement au souhait formulé par Théophile Gautier et fait écho à la profession de foi de Frédéric Soulié dans *Le Monde dramatique* du 1^{er} 1835, p. iv : « Nous sommes dans un siècle où l'on aime le théâtre qu'à condition qu'il parle aux yeux aussi bien qu'à l'esprit. Cette exigence, nous la comprenons et nous y répondons. À côté de l'analyse de chaque pièce, une gravure représentant la décoration, les personnages de la pièce, analysera pour ainsi dire la partie matérielle du théâtre ».

160 titres, soit plus des deux tiers des livrets de la collection sur lesquels s'appuie notre analyse.

2.2.2.1 Lieux et état de conservation des sources

La collection de Louis Paliani est un ensemble de livrets de mise en scène. Paliani annonce que sa collection « compte à ce jour plus de 200 ouvrages ». Il faut remettre cette phrase en perspective car elle apparaît en fin de livret et dans un but publicitaire. Il ne s'agit pas d'un décompte précis mais bien d'une mise en valeur aux yeux des lecteurs et futurs potentiels acteurs. Le volume de la collection est aussi censé montrer le poids d'une telle somme éditoriale, lui apportant davantage de crédit que si le travail s'était cantonné à quelques livrets disparates. La richesse du catalogue est un argument car il permet de s'adresser à un public très large, les théâtres de province ayant des budgets et des publics très variés. Ce chiffre pose donc question. Aucun exemplaire intégral de la collection n'est, à notre connaissance, conservé à jour,⁴² du moins accessible et connu des bases de recherches. Nos recherches n'ont pas permis de mettre à jour la survivance d'un tel ensemble, si tant est qu'il ait vu le jour à l'époque de son auteur, ce qui n'est pas du tout certain. Bien que Paliani propose des tarifs pour qui souhaite acquérir la collection dans son ensemble, c'est souvent le prix au détail qui est précisé, œuvre par œuvre. Le livret est principalement destiné aux directeurs de théâtres soucieux de monter à nouveau une production, sur laquelle se porte leur choix, au sein du catalogue proposé par Paliani. Dans cette perspective, et compte tenu des budgets souvent limités des théâtres de province, on comprend que l'achat concerne le plus souvent un besoin ponctuel (une œuvre en particulier). Il n'existe d'ailleurs pas, à notre connaissance, de système d'abonnement mis en place par Paliani qui est pourtant prolix en matière de stratégie commerciale⁴³. À y regarder de plus près ce nombre de 200 livrets pose un problème. Les sommaires les plus tardifs sont ceux qui font apparaître les 11 volumes classant les livrets

⁴² Ce n'est pas étonnant car la collection n'est pas un objet de conservation patrimoniale en tant que tel à l'époque, et elle n'est pas non plus destinée spécialement à orner les bibliothèques des particuliers. C'est un outil de travail et à ce titre, elle est une fourniture qui s'achète selon les besoins et les moyens. La destination même du livret de mise en scène justifie cette hétérogénéité des lieux et formes d'observation. Un régisseur peut collectionner de tels objets mais de manière sélective car le prix n'est pas abordable à n'importe quel salaire, du moins pas pour un achat de loisir, non pris en charge par un théâtre.

⁴³ Cela n'est guère étonnant car bien que la sélection d'un titre soit fonction du succès de sa représentation et donc de son potentiel achat par les directeurs de théâtre, le système d'abonnement requiert une certaine régularité de publication sur laquelle Paliani pouvait sans doute difficilement s'engager compte tenu de sa charge de travail à l'Opéra Comique.

de Paliani auxquels s'ajoutent les livrets manuscrits et les livrets imprimés indépendants non classés⁴⁴. Or, sur ces sommaires qui sont publiés vers la fin de la collection, on compte 170 livrets maximum, et non plus de 200 comme l'indique Paliani.

A-t-il gonflé les chiffres afin de valoriser son travail ? ce chiffre englobe-t-il de futurs projets non réalisés ? Il est difficile de répondre à cette question, mais elle est importante car notre corpus est constitué de l'ensemble des livrets appartenant à la collection, qu'il nous a été donné de pouvoir consulter. Ce corpus constitue un ensemble de 167 références appartenant à tous les volumes de la collection. Si l'on suit l'hypothèse selon laquelle la collection est composée uniquement des livrets répertoriés au catalogue, notre panel comprend la quasi-totalité des références, à quelques titres près⁴⁵.

Aucun ensemble complet n'étant conservé, nous avons rassemblé pour notre travail différents livrets conservés sur plusieurs sites parisiens⁴⁶. Les deux bibliothèques parisiennes possédant des livrets de la collection sont la Bibliothèque historique de la ville de Paris et la Bibliothèque nationale de France. Dans les deux cas, l'état de conservation des livrets est tout à fait satisfaisant⁴⁷. Cet état de conservation interroge sur l'emploi de ces livrets. Nous formulons l'hypothèse selon laquelle les livrets que nous avons pu consulter émanent non pas d'exemplaires ayant directement servi à monter à nouveau une œuvre (ces exemplaires s'ils ont été conservés devraient d'ailleurs se trouver davantage dans des fonds en province) mais sont plutôt des exemplaires appartenant à des personnes n'ayant pas un usage professionnel de ce type de support⁴⁸. Cette filière, que l'on pourrait qualifier d'institutionnelle, a alimenté en partie les fonds qui présentent

⁴⁴ Selon les livrets, et la date de publication, les catalogues en fin de livret présentent des physionomies diversifiées. Le nombre de volumes évolue et le classement est parfois mouvant, ce qui rend difficile la mise à jour des critères de classement. Le livret des *Trovalettes* présente un cas unique de sommaire thématique séparant les titres en fonction du type d'ouvrage (Grand Opéra/ opéras-comiques). Voir la reproduction de ce sommaire en annexe 37. On trouve ce type de sommaire à la fin des livrets suivants : *Les Vêpres Siciliennes*, *Le Voyage en Chine*, *Les Noces de Jeannette*, *Les Trovalettes*, *La Reine de Saba*, *Rita ou le mari battu*, *Royal-Cravate*, *Le Joailler de Saint-James*, *La Déesse et le berger*, *Le Caquet du couvent*, *Le Puits d'amour*, entre autres références.

⁴⁵ Si l'on considère a contrario que la série comporte effectivement 200 livrets, notre échantillon représente tout de même une proportion de 83.5% du total des livrets édités.

⁴⁶ Ayant récolté un très grand nombre de livrets au sein des collections parisiennes, échantillon assez développé et représentatif, issu de divers lieux de conservation, nous n'avons pas entrepris dans le cadre de cette étude de chercher d'autres livrets hors des bibliothèques parisiennes. La consultation du catalogue collectif de France n'a pas orienté vers d'autres fonds susceptibles de compléter notre corpus. De plus, notre projet n'a pas ici pour but une recension complète des livrets de Paliani conservés en France et ailleurs, mais bien une analyse des caractéristiques de cette collection.

⁴⁷ Tout au plus compte-t-on quelques couvertures légèrement détériorées mais pas de feuillets manquants, ou endommagés, susceptibles d'entraver la bonne lecture.

⁴⁸ Les dédicaces de certains exemplaires à Auguste Romieu en sont un exemple. Voir un exemple de ce type de dédicace en annexe 38.

des livrets. Elle explique aussi la qualité de la conservation et la dispersion moindre des livrets qui sont parfois reliés sous forme de volumes, sans qu'ils correspondent pour autant à ceux décrits par Paliani dans les tables des matières de la collection, ce qui laisse à penser que les documents consultés ont été reliés à posteriori, et que les cotes ont été indexées suite à ces regroupements faisant penser à une organisation préalable au dépôt du fonds ; or rien n'est moins sûr au vu des volumes dépouillés. Les livrets consultés au sein de la Bibliothèque historique de la ville de Paris sont issus du fonds de l'Association de la régie théâtrale qui a fait l'objet d'un nouveau catalogue réalisé entre 2013 et 2018 par Pauline Girard et Michela Niccolai⁴⁹. La plupart des livrets issus de la collection conservés à la BHVP sont individuels mais concernent un même ensemble de côtes⁵⁰. La conservation à la Bibliothèque nationale de France est davantage morcelée. Elle est principalement répartie entre le site Louvois et la bibliothèque-musée de l'Opéra⁵¹. L'origine de ces livrets est très difficile à déterminer. On peut penser que certains ont été versés avec le fonds de l'Opéra Comique mais aucun indice ne peut confirmer cela. En revanche, des cachets apposés sur les livrets témoignent du déplacement de ces objets d'un fonds vers l'autre. En plus d'un cachet assez ancien de la Bibliothèque nationale, on trouve sur quelques exemplaires le cachet de la bibliothèque du Conservatoire⁵². Tous sites confondus, on remarque que beaucoup de livrets font l'objet de doublons⁵³, voire d'exemplaires multiples. Ce fait est sans doute dû à la diffusion individuelle des livrets, rassemblés ensuite dans un but de conservation et de catalogage. La comparaison de ces exemplaires multiples ne permet de constater aucune différence entre eux⁵⁴. En confrontant les divers fonds, et en triant les occurrences multiples, nous avons pu recréer

⁴⁹ Voir en annexe 39 une reproduction complète de la notice de présentation du fonds (constitution, catalogage, etc.).

⁵⁰ Une des particularités de ce fonds est la conservation de multiples livrets pour une même œuvre. À ce titre *Le Prophète* auquel Paliani consacre un livret bat tous les records avec plus de 12 exemplaires de livrets (tous auteurs confondus).

⁵¹ Les livrets conservés à la BMO sont tous présentés sous la forme de recueils reliés entre eux, non plus avec le découpage voulu par l'auteur. Ces deux sites de la BMO et de Louvois conservent la majorité des livrets mais des exemplaires de livrets, dont beaucoup constituent des doublons avec ceux présent à la BMO et Louvois, sont accessibles à la Bibliothèque de l'Arsenal.

⁵² De très rares exemplaires (deux dans notre panel) portent une marque plus précise « dépôt des classes de conservatoire de musique et de déclamation ».

⁵³ Dans la mesure où les doublons sont légion, et comme les livrets sont identiques, nous n'avons pas jugé nécessaire d'indiquer la proportion de livrets étudiés venant de l'un ou l'autre des fonds ou lieux de conservation.

⁵⁴ Ce qui nous permet d'affirmer qu'il n'est pas de version « mise à jour » ou d'édition actualisée des livrets une fois que ceux-ci ont été édités. Les versions d'un même livret seront ainsi identiques à l'exception de la couverture dont la couleur peut légèrement varier. Mais cela ne représente probablement pas un choix éditorial digne de commentaires plus avancés.

une certaine image de ce qu'aurait pu être une collection de mises en scène de Louis Paliani si elle avait été rassemblée d'un seul tenant. Nous avons ainsi pu mener l'étude des livrets en les comparant, les confrontant les uns aux autres, cela dans le but de comprendre cet ensemble, non pas seulement comme une addition de formes individuelles que sont les livrets, mais comme un ensemble obéissant à un principe architectural et à une certaine cohérence tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu.

2.2.2.2 Le titre

Le titre exact de ce travail de grande envergure est « *Collection⁵⁵ de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques représentés pour la première fois à Paris rédigées et publiées par M. L. Paliani* ». Ce titre apparaît sur la page de couverture de chaque livret. Un autre titre plus condensé est apposé en haut de la première page du livret⁵⁶ « *Collection de mises en scène rédigées et publiées par M. L. Paliani* ». Cet intitulé choisi par Paliani prête à commentaires. Le 1^{er} titre peut paraître à la vue de sa longueur très détaillé et donc assez fiable quant au contenu, et pourtant il n'en est rien. Il ne permet pas de se faire une image précise du contenu de la collection. Les livrets d'opéras-comiques sont en effet très présents dans la collection mais les livrets de grands opéras le sont dans une proportion moindre (à peine 3%) alors que la formulation du titre paraît les mettre sur un pied d'égalité. De plus, elle exclut le théâtre parlé (drames et comédies) qui fait l'objet d'un certain nombre de livrets, certes minoritaires (environ 10%) mais qui appartiennent bien au projet. Enfin, les titres intégrés à la collection n'ont pas été tous représentés à Paris pour la première fois. Il est vrai que la collection se concentre sur les créations parisiennes, pour des raisons évidentes d'accès à la documentation d'une part, et d'autre part parce que ce sont les succès parisiens qui

⁵⁵ Le choix du terme collection rend ici justice au travail de Paliani tel que nous l'avons aperçu au travers de ses autres publications. La collection peut en effet être comprise comme une réunion d'objets classés pour leur valeur, quelle que soit la nature de celle-ci. L'assemblage des livrets est pourtant la seule production de Paliani à porter ce titre, ce qui montre bien l'aboutissement que représente ce projet au long cours.

⁵⁶ Ce n'est pas étonnant car la variabilité des titres est une marque de fabrique chez Paliani. En complément du titre déjà évoqué, on peut lire sur certains livrets « indications générales sur la mise en scène de » ou encore tout simplement « mise en scène » sans que ces variations puissent être reliées à des éléments de différenciation tangibles dans les livrets concernés. Il serait donc imprudent de surinterpréter ces variations sémantiques dont il est peu probable qu'elles nous disent quelque chose de la forme ou du contenu spécifique des livrets concernés.

intéressent les théâtres de province, potentiels acheteurs des livrets. Paliani fait cependant place ponctuellement à des opéras qui n'ont pas été créés dans la capitale. Cela demeure de l'ordre de l'exceptionnel (trois occurrences sur la totalité de notre panel) mais mérite d'être détaillé car cela éclaire les raisons qui poussent Louis Paliani à choisir tel ou tel livret. Ces trois exceptions concernent des créations en province : au Théâtre des Arts de Rouen pour *La Bohémienne* de W. Balfe et *Robert d'Évreux* créée dans ce même théâtre. Les créations à l'étranger trouvent aussi leur place : au Théâtre Royal Français de La Haye pour *Norma* de Bellini ainsi qu'à Vienne pour *Linda de Chamouny* de Donizetti (repris il est vrai ensuite au Théâtre-Italien à Paris). Ces exemples sont l'occasion de montrer que si le titre de la collection se veut explicite quant à son contenu, il n'en demeure pas moins que les critères de sélection des spectacles, dont la représentation pourra faire l'objet d'une publication, sont plus subtils qu'il n'y pourrait paraître. La « première représentation » dont il est question n'est en fait pas la toute première représentation publique de la partition, mais bien la première représentation de l'œuvre dans sa version française, devant un public français, le plus souvent parisien, même si l'œuvre a été créée antérieurement dans une autre version. C'est le cas de *Norma* dont la toute première représentation est donnée au Théâtre de la Scala à Milan le 26 décembre 1831⁵⁷. La question des motifs de choix des œuvres, est un aspect important pour saisir les enjeux soulevés par l'élaboration d'une telle collection. Ces rares contre-exemples sont importants, car bien qu'anecdotiques par leur nombre, ils sont révélateurs de la manière dont Paliani construit son travail. Le premier critère n'est pas le lieu de création de l'œuvre, ce qui est un critère comme un autre, mais qui pourrait paraître arbitraire. La démarche de Paliani est beaucoup plus réfléchie.

Le titre élargi laisse entrevoir une sélection rigoureuse et une richesse importante de la collection, ce qui est un argument commercial parmi de nombreux autres qui, nous le verrons, sont déployés par Paliani pour assurer le succès de son entreprise. La sélection des livrets non conformes au titre vise, elle aussi, un succès auprès des potentiels acheteurs. Ce qui intéresse les directeurs de province, premier public ciblé par la publication, c'est la marque parisienne apposée sur chacune des créations. Le public de province est en effet avide de ces créations parisiennes dont il a écho au travers de la presse. Lorsque la création a lieu à l'étranger, il est très rare que l'ouvrage soit monté en

⁵⁷ Contrairement à son habitude sur le livret consacré à *Norma*, et Paliani n'indique pas de date de création italienne, ni celle de la première représentation parisienne.

langue française (ce qui est alors sauf exception la règle majoritaire en France⁵⁸). Il est donc logique que ce soit le succès à Paris qui prime sur le lieu exact de création, et l'élargissement des critères de sélection est ici la preuve d'un bon sens commercial dont Louis Paliani n'était pas dépourvu.

2.2.2.3 Questions de datation

La question de la datation de la collection est une question très délicate car sujette à controverse. L'une des certitudes est que la publication des livrets, que ce soit sous forme de supplément à la *Revue et gazette musicale* ou de manière séparée chez l'éditeur Brière ne démarre pas avant l'intégration de Louis Paliani à la troupe de l'Opéra Comique. Le choix des premiers titres publiés est d'ailleurs éloquent à ce sujet et concerne des succès datant des premières années de Paliani dans la troupe (à partir de 1836). En revanche la publication du livret n'est pas toujours solidaire de la création : *L'Ambassadrice* est l'une des premières productions à laquelle a participé Paliani à son entrée dans la troupe et n'est pas l'un des premiers livrets publiés si l'on en croit les sommaires au dos des livrets.

Dans l'un des nombreux messages apposés par l'auteur, Paliani date lui-même le début de sa collection :

Ma collection de mises en scène commencée en 1837 compte aujourd'hui plus de 200 ouvrages. Cette collection, d'une incontestable utilité, qui m'a valu de nombreux éloges, de flatteuses sympathies et d'honorables encouragements ne s'adresse qu'à peu d'intéressés à se la procurer.

La date de 1837 a cependant peiné à s'imposer dans la littérature consacrée à la collection. On retrouve plusieurs autres dates (1836, 1838, données y compris par les contemporains de Paliani) sans doute évoquées faute de connaissance des sources. En revanche, la communauté scientifique émet elle aussi des réserves à cet égard. Machin Sylviane Robardey-Eppstein déclenche la polémique suivante :

La communauté des spécialistes admet 1837 comme date du début de cette collection ; néanmoins, nous croyons qu'il pourrait s'agir d'une habitude qui s'est perpétuée suite à une adhésion hâtive aux propos de Paliani à qui la mémoire semble faire défaut lorsqu'il mentionne cette date dans un avis de 1862 (cet avis est cité par Arne Langer, *op. cit.*, p. 221). En effet, la mise en scène du *Brasseur de Preston* (opéra-comique de Brunswick, de Leuven et Adam, 1838), dont le fascicule, signé Paliani, paraît fin janvier 1839 (à Paris, au Bureau de la *Revue et gazette des Théâtres*), prouve que la collection fut bien lancée l'année 1839 : « Un ouvrage, donnant la mise en scène exacte des pièces représentées sur les théâtres de Paris, manque entièrement dans les régies des théâtres des départements et de l'étranger. Ce recueil, nous voulons le publier. La mise en scène du *Brasseur de*

⁵⁸ Le cas des théâtres français de l'étranger comme celui de La Haye constitue bien entendu des exceptions. Le terme d'exception est bien choisi car ce type d'exemple se compte sur les doigts d'une main.

Preston le commence. Chaque année, ces mises en scène, au nombre de vingt-cinq ou trente, [...] formeront un volume in-8o de 250 pages à peu près, qui se vendra au bureau du journal [...] et chez MM. les correspondants dramatiques » (quatrième de couverture)⁵⁹.

Faut-il attribuer cette différence de datation à une erreur de la part de Paliani comme l'auteure de cet article le suggère, rien n'est moins sûr. En effet, la *Collection de mises en scène* est un projet qui couvre toute la carrière de Paliani, de ses premières années dans la troupe à sa fin de carrière en 1875. Il est tout à fait possible que Sylviane Robardey-Eppstein prenne pour référence la première publication pour dater le début de la collection, alors que Paliani peut considérer la collection non comme une succession de livrets publiés mais comme un projet global de recension et de rédaction qui, bien que non encore concrétisé par l'édition, a pu voir le jour dès 1837, sous forme de premières recherches, de compilation de documents ou d'esquisses, prémices de la collection et auxquelles la communauté des chercheurs n'aurait pas eu accès. Nous étudierons ici la collection dans son ensemble comme étant le projet d'une vie⁶⁰ de régisseur et nous nous fierons à sa déclaration, choisissant 1837 comme date du début du travail. Si cette question de datation est si délicate, c'est principalement en raison de l'absence de date associée à chaque livret. Alors que Paliani consigne de manière si scrupuleuse tant d'informations se rapportant à la création (dont la date apparaît systématiquement en tête de chaque livret), il omet de préciser la date de parution du livret, et l'éditeur Brière ne supplée pas à cette ellipse⁶¹. Ce manque est troublant tant il est de coutume à l'époque d'indiquer sans faute la date de parution⁶².

Il est possible de tenter d'expliquer ce manque en considérant la manière dont Paliani souhaite organiser sa collection. Un sommaire en est reproduit à la fin de certains livrets⁶³. Ce sommaire est évolutif⁶⁴. Selon la période à laquelle il est publié, il présente la collection rangée en un certain nombre de volumes (de 6 jusqu'à 11 volumes pour les publications les plus tardives) auxquels viennent s'adjoindre un certain nombre de livrets

⁵⁹ Sylviane, Robardey-Eppstein, « Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865) », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIX^e siècle, relais médiatiques des phénomènes dramatiques*, mis à jour le : 21/09/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2973>.

⁶⁰ C'est la mort de Paliani en 1875 qui met fin à sa collection, laissant le projet inachevé.

⁶¹ Exceptions faites des parutions dans la presse, seules exceptions pour lesquelles il est possible de dater la parution du livret. Mais la publication dans la presse ne concerne que les premières années de la collection. Seuls les deux premiers volumes de la collection sont concernés par la parution sous forme de supplément.

⁶² Pour la publication des *Petites archives de Paris*, cette date paraît de manière évidente en début de recueil.

⁶³ La présence de ce type de sommaire est très aléatoire et nous ne sommes pas parvenue à dégager des critères qui eussent pu arbitrer cette présence ou non du sommaire de la collection.

⁶⁴ Voir en annexe 40 plusieurs exemples de sommaires.

non classés, rassemblés dans la rubrique « manuscrits et imprimés », ce qui correspond à une sorte de fourre-tout. Pour comprendre ce classement il faut sortir de la logique chronologique⁶⁵. Intuitivement l'on pourrait penser que le classement des œuvres s'organise autour d'une logique de succession au fil des publications ; or il n'en est rien. Le premier argument pour étayer cette hypothèse est le caractère mouvant des sommaires. En effet si l'on reprend l'exemple du *Brasseur de Preston*, considéré comme le premier livret publié, il apparaît en fonction des sommaires tantôt d'abord dans la partie générale consacrée aux imprimés et manuscrits puis dans le « premier volume » dans une version ultérieure du sommaire. En comparant les différentes tables des matières on remarque d'ailleurs que la taille de chaque volume évolue et qu'une réorganisation progressive s'opère à chaque nouvelle parution du sommaire, un titre pouvant passer d'une section à l'autre sans que l'on comprenne la logique d'un tel mouvement. La répartition n'obéit pas à une logique de prix (les nombre d'actes déterminent le prix et au sein d'une même section les ouvrages courts côtoient les pièces plus larges). Le classement n'est pas davantage une évidence et mélange les genres. Cette particularité tend à souligner combien la collection est un objet en perpétuelle évolution. Elle n'est pas un regroupement a posteriori de livrets divers, elle se construit dans sa forme au fur et à mesure de l'avancée du travail. Se concentrer sur la question des dates n'aboutit pas à des révélations majeures en matière d'analyse de la collection, preuve en est l'indication, sur un sommaire plus tardif, de quelques lignes sous le titre indiquant le sixième volume : « À trois francs par acte, 5 francs les ouvrages en un seul acte ». Cette remarque indique en fait une rupture avec les 5 premiers volumes, auxquels s'appliquent certes les mêmes tarifs. L'une des possibilités qui émerge alors en matière de classement des livrets est celle de leur disponibilité⁶⁶. Dans l'un des sommaires Paliani fait paraître l'avis suivant à la fin de la table consacrée au cinquième volume :

⁶⁵ Sur certains livrets, un numéro correspondant à la collection est indiqué. Il peut être manuscrit, imprimé avec une encre de couleur ou ajouté à la main. Cette variabilité laisse à penser que le numéro à reporter n'est pas forcément un numéro préétabli par l'auteur mais un moyen de classement pour celui qui achète le livret. La numérotation différente pour deux livrets de *Marco Spada* présentés en annexe accrédite cette hypothèse. Certains numéros sont manuscrits, d'autres semblent être imprimés (voir le livret de *Rita ou le mari battu* en annexe 40). L'attribution de numéros aux livrets présents sur le premier sommaire est d'ailleurs assez vite abandonnée par Paliani. Les numéros sur quelques-uns des livrets ne correspondant de toute manière pas à ceux proposés par le catalogue. Voir en annexe 41 un exemple de cette numérotation.

⁶⁶ Cette question de la disponibilité ne peut certes pas être totalement déconnectée de la question des dates. Plus les livrets paraissent tôt, plus ils ont de chance, bien que cela ne soit pas automatique, de ne plus être disponibles car déjà vendus ou ne faisant pas l'objet d'un réassort si la demande ne suit pas. Cela permet aussi d'expliquer pourquoi nous n'avons pas trace d'une collection complète, la vente étant progressive et certains livrets peuvent avoir été épuisés sans qu'aucun d'eux ne nous parviennent.

AVIS : Ces ouvrages se vendent séparément trois francs par acte, et cinq francs les ouvrages en un seul acte, à l'exception de ceux dont les titres sont précédés d'un tiret qui indique que les exemplaires sont très rares ou complètement épuisés. Ils rentrent alors dans la catégorie des manuscrits (du point de vue tarifaire).

Cette réflexion vient souligner à nouveau combien il convient de peser la collection comme un ensemble en perpétuelle évolution et non comme un ensemble figé même a posteriori. La datation intervient donc bien de manière très secondaire dans le classement et l'organisation des livrets. Les titres concernés par ce signe distinctif font surtout partie des premiers volumes mais le succès de certains influe aussi sur le classement.

La question de leurs dates de publication, et de leur éventuelle distance avec la date de création n'est donc pas un objet d'étude abordable, faute de sources les concernant. En revanche, l'étude des dates de création donne un certain nombre d'informations qui permettent de cerner davantage les contours de la collection. S'il n'est pas possible, en l'absence de date, de mettre en évidence des périodes éditoriales, on peut en revanche tirer quelques conclusions à propos des dates de création. Sur l'échantillonnage qu'il nous a été permis de consulter et qui constitue notre corpus d'étude⁶⁷, la création de *L'Ambassadrice* en 1836, à laquelle Paliani a participé selon toute vraisemblance (sa présence l'année d'après dans cette même distribution est documentée) est la création la plus précoce. La représentation de *Don César de Bazan* en 1872 ferme la marche. Entre ces deux dates il n'y pas véritablement d'année qui concentre un nombre plus important de créations faisant l'objet de livrets, et cela ne serait pas analysable dans la mesure où il faut prendre en compte la distance temporelle entre la publication du livret et la création de l'ouvrage et ce délai peut être plus ou moins long, on l'imagine, en fonction de la disponibilité du rédacteur, de la demande pour monter à nouveau l'œuvre, de son succès, etc.

Il est malgré tout possible de repérer différentes catégories de livrets. Dans son ouvrage consacré aux livrets de mise en scène⁶⁸, Robert Cohen, propose de les diviser en plusieurs catégories distinctes : celles qui datent de la création d'un opéra (cette catégorie comporte la majorité des livrets), celles qui datent de la première parisienne d'une œuvre contemporaine créée ailleurs, celles qui traitent d'un opéra repris à Paris durant cette période, tels *Joseph* de Méhul et *La Servante maîtresse* de Pergolèse, celles qui traitent

⁶⁷ 167 livrets analysés soit 83,5% des livrets parus dans la collection.

⁶⁸ Robert, H. Cohen, *The original staging manuals for Twelve Parisian operatic premières*, douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes, N.Y, Pendragon Press, 1991, p. 169-170.

d'œuvres revues pour leur représentation à Paris, tel le célèbre *Robin des bois* et plusieurs mises en scène publiées auparavant par la maison Duverger.

Ainsi, suivant les catégories établies par Cohen et Gigou, les dates des œuvres intégrées à la collection s'étendent bien au-delà de la date initiale de la publication des livrets. L'intégration par Paliani de livrets antérieurs publiés par Duverger dès 1829 est emblématique de ce phénomène⁶⁹. Il faut, par conséquent, dissocier la chronologie de création des œuvres de celle de leur arrivée dans la collection. Paliani ne se veut pas chroniqueur de mises en scène de son temps. Son travail se situe à mi-chemin entre la nécessité de rendre compte d'une actualité théâtrale qui jouit de l'effet de mode parfois déclenché par la création ou la première représentation parisienne et la nécessité de prendre du recul afin de se procurer la documentation nécessaire à la diffusion d'informations justes, vérifiées, et selon sa propre expression « conforme » à la représentation.

2.2.3 La fabrique de la *Collection*

2.2.3.1 Les sources utilisées pour l'élaboration des livrets.

L'abondance des livrets au sein de la collection de mises en scène interroge sur la nature des sources de documentation employées par Paliani pour élaborer ses livrets. Il a laissé très peu de traces en dehors des publications évoquées précédemment. Il n'est donc pas possible de connaître la nature de ses sources grâce à des témoignages directs ni de sa part, ni de la part de son entourage professionnel, plus que réservé à ce sujet. Il demeure toutefois possible d'explorer plusieurs hypothèses et de confronter leur validité à la lumière de quelques sources. Esquisser une méthode systématique de documentation qui serait reproduite par Paliani pour chaque livret serait bien éloignée de la réalité du terrain, car Paliani entretient des degrés de proximité très variables avec les œuvres et les mises en scène sélectionnées pour faire partie de la collection. Le succès parisien et le potentiel de diffusion des livrets sont établis comme l'un des principaux motifs de sélection des titres, mais il faut prendre aussi en compte dans ce choix la possibilité de réalisation du livret, c'est-à-dire l'accessibilité aux sources permettant de délivrer une

⁶⁹ L'inspiration se fait aussi sentir sur le plan formel. Bien que Paliani déploie une normalisation originale du livret de mise en scène, les rubriques utilisées, les renvois au texte, ainsi que la présentation sont fortement inspirés par ces premiers exemples de livrets réalisés par ses collègues et prédécesseurs.

information à la fois complète et fiable. Il en va de la réputation de la collection et de la reconnaissance de son auteur.

2.2.3.2 L'accès direct aux sources

À l'Opéra Comique, Paliani est au cœur du processus de création, à la fois comme interprète chargé d'exécuter la mise en scène, mais aussi en tant que régisseur, ce qui implique une responsabilité artistique et un rôle dans la communication des informations liées à l'exécution scénique. Sa tâche l'oblige aussi à être présent aux différentes étapes de la création jusqu'au résultat final. Dans ce cas précis de l'Opéra Comique, on comprend que le travail de documentation est plus que facilité par Paliani qui dispose de toutes les sources nécessaires en accès direct. Cela est encore plus vrai quand il a participé lui-même au projet au titre d'interprète⁷⁰. Ses rôles, rarement très étoffés, lui permettent en outre un temps d'observation assez précieux au cours des répétitions. Manuscrits de souffleur, brochures annotées, témoignages de ses collègues et souvenirs personnels, notes prises sur le vif et à dessein de rédiger des livrets : peu d'informations semblent pouvoir échapper à la sagacité de notre régisseur. Cet accès privilégié explique sans nul doute la surreprésentation des mises en scènes créées à l'Opéra Comique au sein de la collection⁷¹. Les œuvres associées à l'Opéra Comique représentent à elles seules pas loin de 70% de l'effectif total des livrets publiés dans la collection. N'oublions pas non plus que la *Collection de mises en scène* se veut une collection parisienne. Le titre précise d'ailleurs cela, il s'agit bien de mises en scène « représentées pour la première fois à Paris ». La présence de tel ou tel théâtre serait donc fonction du degré de proximité entretenu par Paliani en même temps que du succès obtenu par l'ouvrage. À l'épreuve des chiffres, cette hypothèse se vérifie. Aucun théâtre en particulier ne semble plus représenté que les autres. Les théâtres parisiens mentionnés au sein de la collection sont les suivants⁷² : Théâtre Français, Théâtre des Variétés, Gymnase dramatique, Théâtre-

⁷⁰ À l'inverse lorsque la date de rédaction du livret est très éloignée de la date de création de l'œuvre, la question de la conservation des sources est problématique et les ressources (traces écrites, témoignages des participants au travail) s'amenuisent, ce qui constitue un autre type de défi pour le régisseur-rédacteur.

⁷¹ Dans le sens inverse, l'omniprésence de ces spectacles dans la collection assure leur promotion auprès des théâtres de province, valorisant ainsi le répertoire de l'Opéra Comique, et essaimant son prestige au-delà des portes du théâtre.

⁷² Dans la collection, Paliani s'attache avec une rigueur presque scientifique à mentionner les noms exacts des théâtres bien que ceux-ci fluctuent parfois régulièrement au cours du siècle au gré des changements de régime politique. Pour l'Opéra Comique, on lira ainsi successivement, Théâtre de l'Opéra Comique, Théâtre royal de l'Opéra Comique, Théâtre national de l'Opéra Comique ou encore Théâtre Impérial de

Italien, Théâtre Lyrique, Théâtre du Vaudeville, Théâtre de l'Odéon, Théâtre de la Gaîté, Théâtre de la Renaissance, Théâtre du Palais-Royal, Théâtre de la porte Saint-Martin. Avec entre une et quatre mises en scène (pour le Théâtre du Vaudeville), ces incursions sont anecdotiques par rapport au répertoire de l'Opéra Comique. À cette sphère parisienne concentrée dans une aire géographique réduite, souvent proche de l'Opéra Comique il faut ajouter quelques exceptions : le Théâtre de Versailles en proche couronne parisienne, le Théâtre de Arts à Rouen (seul représentant du théâtre en province) et enfin pour l'étranger, le Théâtre Français de La Haye. On voit se dessiner une tendance selon laquelle plus un théâtre est géographiquement proche de l'aire d'évolution de Palianti plus la documentation est probablement accessible, plus le nombre de livrets est important. L'accès aux sources est bien le critère numéro un, mais un second vient s'y ajouter. À cet ensemble de théâtres parisiens il faut ajouter l'Opéra de Paris⁷³ qui constitue un exemple à part avec presque 8% du total des livrets. Si l'on retient uniquement les livrets hors Opéra Comique, l'Opéra de Paris représente un quart des titres de la collection, ce qui est incontestablement la part la plus importante quand les autres théâtres représentent entre 2% (pour les théâtres avec un seul livret) et 7,5 % (pour le Théâtre du Vaudeville en tête avec quatre titres représentés). La représentation de l'Opéra au sein des autres livrets est donc écrasante. On peut penser qu'en tant que théâtre lyrique d'envergure les liens sont plus étroits notamment grâce à la circulation des régisseurs d'un théâtre à l'autre ce qui permet un échange plus fluide des documents. Mais cela interroge car les œuvres de grande ampleur montées à l'Opéra de Paris ne sont pas les plus accessibles à mettre en scène avec les moyens restreints de province. C'est à cet endroit qu'intervient l'autre critère de sélection : le succès recueilli par les œuvres⁷⁴. La facilité d'accès aux sources est bien un critère nécessaire dans la sélection des titres des livrets ajoutés à la collection, mais il n'est un critère ni unique ni suffisant. D'ailleurs dans le cas de l'Opéra Comique, nous supposons que cette proximité facilite les choses et nous constatons l'omniprésence de ce répertoire mais n'avons pas de trace tangible de la circulation effective de ces informations. On imagine une variabilité en fonction des

l'Opéra Comique en fonction de la date de la première représentation indiquée sur le livret de mise en scène.

⁷³ Nous empruntons cette dénomination contemporaine plus neutre, sachant qu'à l'image de l'Opéra Comique le nom de l'Académie de musique change régulièrement.

⁷⁴ Le succès compte bien sûr, mais le prestige attaché à l'Opéra de Paris suffit parfois en lui-même à rendre un titre « vendeur », et ce d'autant plus que le travail de Palianti qui propose de nombreuses adaptations, consiste à rendre ces succès d'envergure accessibles à des théâtres qui n'en auraient pas les moyens financiers, humains et techniques.

pièces en question et un mélange de sources écrite et orales, s'appuyant sur une mémoire du plateau à la fois immédiate (Paliani est souvent dans l'action) et secondaire (il est fort improbable que ses seules notes aient pu suffire à élaborer autant de livrets avec ce degré de précision).

2.2.3.3 L'accès indirect à des sources proches et la question de la désignation des auteurs

Outre cette configuration dans laquelle Paliani intervient au plus près de la création, nous pouvons imaginer un deuxième cas de figure lorsque notre régisseur élabore son livret à partir de matériaux récupérés auprès d'autres confrères. L'état de ce matériel requiert un travail plus ou moins important de la part de Paliani. Il a sans doute accès à des documents émanant d'autres régisseurs de la capitale (conduite, notes de régie, partition et livrets annotés, manuscrits du souffleur, livrets manuscrits, entre autres possibilités). On imagine qu'un réseau se déploie dans la capitale et lui permet l'accès à ces documents. Le cas extrême de cette méthode se présente lorsque Louis Paliani intègre à sa collection des livrets rédigés par d'autres régisseur et antérieurs au début de sa collection. Les livrets de Louis Veillard Duverger entrent dans ce cas de figure. Paliani en incorpore certains à sa collection de mises en scène et les distribue sous forme d'imprimés ou de copies manuscrites après épuisement des exemplaires imprimés⁷⁵. Les livrets de *Guillaume Tell* et de *Robert le Diable*, furent d'abord publiés par Duverger. Paliani est tout à fait transparent à ce propos et indique sur la première page de ces livrets « copie d'une mise en scène imprimée et publiée par Duverger ». Cette transparence est une ligne de conduite scrupuleusement suivie. Le flou le plus complet demeure quant à la nature physique des sources (aucune mention directe de cahiers ou autres documents consultés pour élaborer son travail), en revanche Paliani cite systématiquement les personnes-ressources qui ont concouru à l'élaboration de ces documents servant de base à la rédaction des livrets. Il faut à ce propos bien distinguer deux plans séparés : le travail de mise en scène et les traces qui en résultent sont issus d'auteurs divers, parfois anonymes⁷⁶, parfois mentionnés par Paliani. L'auteur de mises en scène le plus cité est

⁷⁵Voir en annexe 42 l'exemple du livret de *Robert le Diable*.

⁷⁶ Le plus souvent il n'est pas fait référence à un metteur en scène en particulier ce qui laisse planer le doute sur la provenance de l'information mise en forme par Paliani. Les livrets dont l'auteur de la mise en scène est cité représentent à peine 15% du panel total. Nous formulons l'hypothèse suivante : Paliani s'emploie

Ernest Mocker⁷⁷ qui est l'un des proches collègues de Louis Paliani. Dans un souci de camaraderie⁷⁸, Paliani est obligé de rendre la paternité du travail à son collègue régisseur. Il faut en fait distinguer, selon lui, l'auteur de la mise en scène qui sert de base à son livret et l'auteur du livret lui-même. Lorsqu'il est clairement identifié, la source est établie comme fiable bien que les documents ayant servi à l'élaboration du livret demeurent mystérieux. Le titre de la collection⁷⁹ est très clair à ce sujet. Le travail de Paliani est une œuvre de recherche, de compilation des informations à partir de données préexistantes. Seule exception à cette règle : lorsque Paliani est lui-même l'auteur, ce qui est mentionné par de rares livrets. Nous n'avons pas trouvé de traces de témoignages directs relatant la manière dont il dirigeait et organisait ce travail pendant les répétitions. Seules les mentions de son nom comme auteur sur les livrets permettent de prendre connaissance de sa part active dans l'élaboration scénique de certains spectacles. *La Presse musicale* note en mars 1847 : « *La Revue et gazette des théâtres* vient de publier la mise en scène de l'Opéra *Ne touchez pas à la Reine*, ouvrage que déjà tous les théâtres de province s'occupent de monter. Cette mise en scène a été faite avec le plus grand soin par M. L. Paliani, l'un des régisseurs de l'Opéra Comique⁸⁰ ».

Cette responsabilité peut d'ailleurs être partagée : dans *Le Petit journal* du 24 août 1835 on peut lire à propos des *Porcherons* « Et c'est Mocker et ce bon Paliani qui ont veillé à la première mise en scène ». Enfin, à propos du texte édité du *Sourd*, opéra-comique en trois actes, bien que Paliani ne soit pas nommé comme auteur de la mise en scène, l'éditeur a jugé opportun de le désigner comme responsable de celle-ci : « Note essentielle. S'adresser pour tout ce qui concerne la mise en scène, à M. Paliani, régisseur du théâtre de l'Opéra Comique ». La place assurée par Paliani recouvre donc des réalités

à citer l'auteur lorsque cela est possible et lorsque les informations proviennent d'une même et unique source, et non d'un panel d'éléments qu'il synthétise.

⁷⁷ Les titres concernés sont créés entre 1850 et 1868. Ils constituent 14% des créations à l'Opéra Comique sélectionnées par Paliani. Les titres concernés sont : *Le Carnaval de Venise*, *Au travers du mur*, *Le Pardon de Ploërmel*, *Mignon*, *Le Diable au moulin*, *Maître Pathelin*, *le Joaillier de Saint-James*, *Sylvia*, *Maître Claude*, *Don Gregorio*, *Le capitaine Henriot*, *Raymond*, *La Dame de Pique*, *Bonsoir Monsieur Pantalon*, *Les Porcherons*, *la Chanteuse voilée*. Eugène Mocker côtoie Paliani de manière très proche. Il est régisseur général de l'Opéra Comique entre 1848 et 1870.

⁷⁸ Les autres auteurs de mise en scène sont eux aussi des collègues plus ou moins proches de Paliani, ils n'exercent pas tous à l'Opéra Comique mais fréquentent la scène parisienne. Parmi eux se trouvent Charles Ponchard (de l'Opéra Comique) pour le livret de *Don César de Bazan* créée en 1872, Solomé (*La chaste Suzanne* en 1839) directeur de la scène à l'Opéra de 1828 à 1830 puis régisseur général à l'Opéra Comique des 1841, Henri pour *Le Val d'Andorre* en 1848 et *Les Mousquetaires de la reine* en 1846 ainsi qu'Eugène Cormon pour *La Reine de Saba* en 1862. Sont aussi cité Génot régisseur général à l'Opéra Comique entre 1837 et 1843 (voir détail) pour *La Fille du régiment* (1840) et Leroy (idem) pour *Gastilbelza* en 1847.

⁷⁹ *Collection de mises en scène* [...] rédigées et publiées par L. Paliani.

⁸⁰ *La Presse musicale* du 18 mars 1847, « nouvelles », p. 7, anonyme.

plurielles avec des niveaux d'engagement et de responsabilité variables mais le plus souvent clairement indiqués en préambule à la publication des textes ou des livrets. Dans le cas où il est cité comme auteur, co-auteur ou responsable de la mise en scène, la source de documentation est toute trouvée (mémoire individuelle, notes et archives personnelles). Ce cas de figure est cependant assez rare. On imagine mal Paliani réticent à l'idée de publier des mises en scène pour lesquels la documentation est toute trouvée, cependant le nombre de livrets concernés dans la collection est relativement restreint. Cela peut s'expliquer par deux facteurs : le succès mitigé de spectacles auxquels il a pris part ne justifie pas la publication d'un livret, ou bien c'est la marque que son activité de mise en scène à l'Opéra Comique est assez restreinte. Difficile de trancher, d'autant que le régisseur a pu prendre une part active au montage scénique de certaines productions sans que son intervention soit créditée au titre d'auteur d'une mise en scène. Paliani se cite comme auteur de la mise en scène (habituellement sa signature marque la paternité du livret uniquement⁸¹), comme il le fait pour les autres contributeurs en début de livret. Son nom apparaît sur les livrets de *Maria Padilla* en 1841, et d'*Une aventure de Scaramouche* (livret non daté). Son honnêteté intellectuelle est assez rigoureuse. Il peut difficilement tricher, étant entouré des auteurs⁸² en question, mais il affiche clairement ses sources. Pour le livret des *Mousquetaires de la reine* dont la création a lieu en 1846, il fait apparaître la mention suivante « mise en scène de L. Paliani artiste et régisseur au Théâtre royal de l'Opéra Comique d'après les plans de M. Henri, directeur de la scène ». La part du travail de chacun est indiquée de manière juste et Paliani semble attaché à définir systématiquement les contours de son travail qui, en effet varie d'un livret à l'autre. Cette clarté est rarement perturbée. À deux reprises, Paliani utilise une autre formulation qui est plus ambivalente. Les livrets de *Giralda*⁸³ (1850) et du *Songe d'une nuit d'été* (1850) portent la mention « indications générales sur la mise en scène de ... ».

⁸¹ La mention « mise en scène de L. Paliani » est apposée sur le livret en ce cas, en plus de son habituel signature à la fin du texte du livret. Ex : *Maria Padilla*, *Une aventure de Scaramouche*. Notons que le même degré de précision est observé qu'il soit l'auteur de la mise en scène en question ou non, ce qui concorde avec la volonté de trouver une unité à la collection, permet de gommer l'hétérogénéité supposée des sources et la diversité des auteurs auxquels Paliani emprunte les informations.

⁸² Françoise Pélisson-Karro avance l'hypothèse de la camaraderie pour expliquer cette honnêteté : « En règle générale, si l'on sait pour quelle scène le spectacle a été monté, on ignore le plus souvent par quel metteur en scène. Pourtant l'exception est intéressante et mériterait d'être expliquée, Paliani signale à l'occasion des noms ». Françoise Pélisson-Karro (*op.cit.*, p.526). Il cite plus volontiers, mais non exclusivement, des régisseurs metteurs en scène de l'Opéra Comique. Il nomme Eugène Mocker dans le livret du *Pardon de Ploërmel* (« Cette mise en scène a été réglée par » : E. Mocker), Henri dans le livret du *Val d'Andorre* ainsi que Charles Ponchard pour *Don César de Bazan*.

⁸³ Les dates indiquées entre parenthèses correspondent à la date de création de l'œuvre telle qu'indiquée dans le livret de mise en scène issu de la collection.

Cette formulation est une reprise de la phrase apposée au début de nombreux livrets antérieurs à ceux de Paliani (les publications de Solomé et Duverger entre autres). Elle laisse davantage planer le doute quant à la paternité de la mise en scène mais Paliani est si attaché à citer les contributeurs que le doute ne passe pas ici pour une négligence. Le livret de mise en scène superpose donc deux niveaux de travail, l'élaboration de la mise en scène qui est le préalable indispensable au livret d'une part, et la concrétisation écrite de la création artistique d'autre part.

Lorsqu'il détaille ses sources, Paliani ne fait que se conformer au code de bonne conduite induit par le respect de la propriété intellectuelle. Cette question de la propriété intellectuelle est un enjeu central, car sa préservation dans le domaine est l'une de ses motivations pour entreprendre sa mise en scène⁸⁴. Il est peu probable que Paliani paie des droits pour utiliser les sources de la mise en scène⁸⁵. Ce soin porté aux origines de la documentation est cohérent, car Paliani prête une attention toute particulière au respect de son œuvre. À plusieurs reprises, apparaissent sur les livrets, au début ou à la fin, des mentions de rappel visant à protéger son œuvre⁸⁶ : « Nota : vu les traités internationaux relatifs à la propriété littéraire, on ne peut réimprimer ni traduire cette mise en scène, en France et à l'étranger, sans autorisation de l'auteur⁸⁷ ». Dans le livret de *Sylvia*, Paliani réduit cet avertissement à la formule suivante : « Propriété pour tous pays. Réimpressions ou traductions interdites » et la met en valeur en tête de livret. On observe aussi une gradation dans le niveau de protection. Paliani souhaite apposer une marque

⁸⁴ Au-delà des visées altruistes visant un perfectionnement de l'art en province, et vu l'absence de revenus conséquents que rapporte la publication des livrets, cette notion de préservation prend tout son sens.

⁸⁵ Il valorise néanmoins les sources, cite l'auteur lorsque celui-ci est unique et a fait un véritable travail constitutif de ce que l'on peut appeler une mise en scène. Les notes de mises en scène n'étant sûrement pas déposées, les règles tacites ou légales attachées à la propriété intellectuelle pourraient de toute façon s'appliquer assez difficilement dans ce cas de figure. Ce cas de figure assez paradoxal est souligné par Françoise Pélisson-Karro dans sa thèse : « Paradoxalement, ces livrets dont la mise en scène, même lorsque le metteur en scène est nommé, n'est absolument pas protégée par une quelconque propriété artistique, font l'objet d'une propriété littéraire qui met Paliani à l'abri, du moins en principe, des contrefaçons. Paliani ne manque pas de rappeler cette protection assez fréquemment » Françoise Pélisson-Karro, *op.cit.* p. 527.

⁸⁶ La présence de cette mention est aléatoire et ne concerne pas une catégorie de livrets en particulier. Les variations sémantiques de la formulation de mise en garde sont minimales.

⁸⁷ Certains livrets ne mentionnent pas l'interdiction de l'étranger. Mais il est délicat d'en conclure qu'un régime de droits différents s'applique en fonction des livrets. Il est plus probable que ce soit une omission dans la formulation. Cet écart dans la formulation apparaît sous une forme plus générale dans le livret de *Maître Pathelin*, le rappel à l'ordre juridique est étendu à l'ensemble de la collection « Avis : au vu de traités internationaux, relatifs à la propriété littéraire, on ne peut à l'étranger réimprimer les mises en scènes de la collection sans mon autorisation ».

d'authenticité sur chacun des livrets afin de garder la main mise sur la diffusion. Il déclare conformes les exemplaires comportant ses initiales⁸⁸ ou sa signature⁸⁹.

2.2.3.4 La recherche des sources et l'accès à une documentation plus éloignée

Paliani a-t-il pu se constituer ses propres sources en assistant à des répétitions ou des spectacles dans d'autres théâtres ? La question n'est pas renseignée mais elle mérite d'être posée car certains documents évoquent cette éventualité. Une lettre conservée à la Bibliothèque nationale de France⁹⁰ décrit Paliani en spectateur. Manuscrite et datée du 22 mars 1864, elle est adressée à Monsieur Bagier directeur du Théâtre des Italiens :

Je n'ai pas usé encore de l'aimable permission que vous avez bien voulu me donner.
Aujourd'hui je peux profiter de votre bon vouloir.
Pouvez-vous m'accorder pour y venir en famille une petite loge de quatre places ?
Veuillez recevoir les sincères remerciements de votre bien dévoué,
L. Paliani de l'Opéra Comique.

Il ne faut pas pour autant surévaluer ce témoignage qui atteste tout au plus que Paliani prend ponctuellement la place de spectateur. C'est une preuve de son goût pour le théâtre mais cela ressemble davantage à une sortie familiale qu'à une obligation professionnelle. On l'imagine mal prendre des notes en pleine représentation et encore moins des notes suffisamment précises pour en faire un livret avec le niveau de détail propre à la collection. De plus, bien que la mémoire d'une représentation puisse être une aide dans sa production de livrets on remarque que les deux œuvres de la collection ayant été créées au Théâtre-Italien l'ont été dans les années 1840 (*Don Pasquale* en 1843 et *Linda de Chamouny* en 1842), soit vingt ans avant que Paliani n'écrive ce courrier de sollicitation. On note cependant une information intéressante. Ce courrier atteste que Paliani a bien un réseau professionnel étendu au-delà de l'Opéra Comique. Il entretient une certaine proximité avec le personnel d'autres théâtres ce qui peut sans doute lui faciliter l'accès à des sources (et non pas seulement à des représentations). Faute d'autres

⁸⁸ Livret de : *Le Pardon de Ploërmel* « AVIS. Vu les traités internationaux relatifs à la propriété littéraire on ne peut réimprimer ni traduire cette mise en scène à l'étranger sans l'autorisation de l'auteur. Chaque exemplaire non revêtu de mes initiales sera déclaré contrefait ».

⁸⁹ Livret de : *L'Étoile du Nord* « AVIS. Vu les traités internationaux relatifs à la propriété littéraire, on ne peut réimprimer ni traduire cette mise en scène en France et à l'étranger, sans autorisation de l'auteur. Chaque exemplaire non revêtu de ma signature sera déclaré contrefait ».

⁹⁰ Voir la reproduction de cette lettre en annexe 43.

preuves, nous nous contenterons de noter l'existence de telles relations et pouvons tout à fait imaginer que celles-ci ne se limitent pas au Théâtre des Italiens.

Un autre indice nous renseigne sur les relations de notre régisseur-chanteur avec le théâtre de l'Opéra auquel, rappelons-le, il consacre la majorité des livrets non liés au théâtre de l'Opéra Comique. Un message conservé dans le dossier d'artiste consacré à Louis Paliani au sein du site de la Bibliothèque-musée de l'Opéra mentionne à propos de Paliani : « Monsieur Paliani, régisseur au théâtre impérial de l'Opéra Comique publie des mises en scène fort exactes de différents ouvrages [...]. Pour faciliter ses travaux les entrées lui ont été accordées au Théâtre Impérial de l'Opéra ⁹¹ ». Le reste du message sollicite un soutien financier accru au travail de Paliani. Le régisseur bénéficierait donc d'appuis au sein de l'Opéra. Ce soutien est autant financier (le ministère d'État⁹² est cité et c'est bien une revalorisation de son aide qui est demandée) que matériel. Par « entrées » il faut ici, moins comprendre l'attribution de places gratuites, que la possibilité de s'introduire dans le lieu, afin d'échanger avec le personnel et de glaner des informations les plus fiables possible. Au regard de ce lien privilégié on comprend que l'Opéra figure en bonne place dans la liste des théâtres présents dans la collection⁹³. Cet accès ouvre la voie à la collecte de nouvelles sources, et de manière quasi directe. Cette facilité n'est pas octroyée spécifiquement au travail de Paliani, elle découle d'une tradition vieille de plusieurs décennies qui veut que les régisseurs aient le privilège d'accéder aux autres salles. En 1832, le journal le *Régisseur des théâtres*, qui montre un intérêt pour les écrits liés à la mise en scène atteste de cet usage : « Organes impartiaux des succès, nous ne nous sommes pas laissé influencer par l'équivoque urbanité de deux ou trois rares directeurs des théâtres de la capitale, qui, contrairement au droit des gens usité en pareil cas, nous ont refusé l'entrée de leur salle⁹⁴ ». Paliani n'est ni le premier ni le seul à collecter des informations relatives à la mise en scène et il s'inscrit dans des habitudes

⁹¹ Ce message anonyme est rédigé sur un papier à en-tête du « Théâtre impérial de l'Opéra ». Voir sa reproduction en annexe 44.

⁹² Cette aide a bien été effective si l'on en croit le cachet apposé sur le livret de *Marco Spada* : « Ministère d'État Bureau des souscriptions ». Voir la reproduction de ce cachet en annexe 45.

⁹³ À l'inverse, peut-être Paliani a-t-il davantage sollicité l'Opéra y trouvant plus d'intérêt potentiel. N'oublions pas non plus les liens tissés par certains régisseurs qui comme Solomé ont travaillé dans les deux théâtres : l'Opéra et l'Opéra Comique. Au début du livret de *La Chaste Suzanne*, Paliani note « Cette mise en scène ».

⁹⁴ *Le Régisseur des théâtres*, 21 octobre 1832, p.2, anonyme. On comprend ce refus lorsque l'on sait que les créations ne sont pas protégées par la propriété intellectuelle, que la concurrence est rude entre les théâtres de la capitale, et que la possession des informations relatives à un succès théâtral revêt un enjeu financier. Ces obstacles permettent aussi d'expliquer, entre autres raisons, pourquoi Paliani s'est concentré sur le répertoire de l'Opéra Comique pour étoffer sa collection.

déjà installées à l'intérieur des théâtres pour permettre au mieux la diffusion des informations relatives à un travail de mise en scène. Les théâtres ont eux-mêmes intérêt à proposer cet arrangement susceptible de mettre en lumière la qualité de leur répertoire du point de vue de la représentation scénique qui attire alors une attention particulière et est l'objet de concurrence entre les théâtres de la capitale.

2.2.3.5 Le rôle des auteurs et des compositeurs

C'est dans cette même logique de valorisation et de bonne exécution que doit se comprendre l'intervention des auteurs. La collecte des informations peut en effet parfois être enrichie d'interactions plus ou moins directes avec les auteurs des œuvres (compositeurs, auteurs et metteurs en scène) ayant une responsabilité dans la création de la mise en scène. C'est exactement le type d'argument que met en avant *Le Régisseur des théâtres* en 1833 :

C'est ainsi, nous le répétons, qu'en travaillant à augmenter les plaisirs du public de la province qui aura une représentation moins imparfaite des ouvrages donnés dans la capitale, nous réhabiliterons l'art dramatique. Il est de l'intérêt de MM. les auteurs de nous seconder, puisque nous contribuerons à faire monter leurs ouvrages avec plus d'exactitude, et par suite, avec plus de chance de réussite, la plupart des pièces dont le succès obtenu à Paris n'est pas confirmé en province, ne devant le froid accueil qu'elles reçoivent qu'à la défectuosité de leur mise en scène⁹⁵.

C'est à ce même type de démarche qu'adhère Paliani. Il est donc logique que les auteurs trouvent leur place dans le processus d'élaboration des livrets. Leur intervention à un moment de l'élaboration des livrets peut constituer une source d'informations pour Paliani. Cela présente le double intérêt de fournir des éléments indiscutablement fiables et conformes au projet des auteurs, mais aussi, une fois le livret achevé, de disposer d'une crédibilité accrue, le livret ayant reçu leur aval. Cette authenticité et conformité sont les critères essentiellement mis en avant dans la promotion des livrets, ce qui laisse à penser que ce sont aussi les gages les plus demandés par les directeurs de province. L'auteur, tout comme le chanteur⁹⁶, possède, lorsqu'il assiste aux répétitions (ce qui est l'usage pour une création) des documents annotés, par exemple, la brochure. Dans ses livrets, Paliani ne cite pas ses sources de documentation mais la brochure fait exception. Il s'agit d'un fascicule contenant le texte de l'œuvre (la partie musicale est à notre connaissance

⁹⁵ *Le Régisseur des théâtres* n° 1, 29 avril 1833, p. 4, anonyme.

⁹⁶ Il existe très peu de documentation à ce sujet mais on imagine que les copies manuscrites ou imprimées des partitions et brochures contenant le texte comportaient aussi des annotations et autres commentaires qui sont de possibles sources pour reconstituer l'objet « mise en scène » et en élaborer le livret.

absente de ce type de support) manuscrit ou imprimé, accompagné de commentaires relatifs à la mise en scène⁹⁷. Il est très difficile d'évaluer le degré d'inspiration que procure ce type de sources à Paliani, par manque de documentation. En revanche, les brochures ont le mérite de révéler (et c'est un cas unique) le regard critique que Paliani porte sur ses sources. Le report à la brochure est régulier et concerne aussi bien les œuvres théâtrales que lyriques. Le renvoi vers la brochure montre que certains autres documents peuvent être complémentaires aux livrets. La brochure diffère cependant dans ce domaine des autres fournitures proposées aux théâtres de province⁹⁸. Elle n'est pas seulement une source pour la rédaction du livret mais aussi un complément proposé par Paliani pour l'étoffer. Le renvoi vers la brochure intervient lorsque Paliani souhaite dissocier son travail, d'informations préexistantes qui ne sont pas de son ressort. C'est le cas des ballets, indispensables à la bonne exécution des ouvrages mais dont la réalisation technique dépasse sa compétence. Dans le livret des *Vêpres Siciliennes*, et toujours dans un souci de transparence intellectuelle, Paliani note « Je transcris la description du ballet que donne la brochure⁹⁹ ».

La brochure peut apparaître comme une facilité de la part de Paliani pour se délester d'une partie de la charge de travail. Dans le livret du *Songe d'une nuit d'été* il écrit par exemple : « Comme intentions suivez les indications de la brochure ». En lisant l'ensemble des livrets, on se rend compte que l'auteur ne cède pas pour autant à la facilité. Il précise toujours les conditions qui lui font accepter de faire intervenir cette source au sein du livret. Il revendique par exemple de recourir à la brochure « à chaque fois qu'elle est juste¹⁰⁰ ». Il se sent par ailleurs obligé de préciser que « les indications de la brochure sont bonnes¹⁰¹ ». Le recours à la brochure ne supplée ainsi en rien à son travail de discernement à l'égard des sources. Et il a fréquemment recours à la formule suivante « c'est à tort que la brochure indique...¹⁰² ».

⁹⁷ Bien que l'on ne dispose pas d'exemplaire concret de ce que Paliani désigne sous le nom de brochure, on imagine qu'il s'agit d'un document de travail (ce qui explique en partie son absence de conservation).

⁹⁸ Maquettes de décors, dessins de costumes, etc.

⁹⁹ Ce renvoi vers la brochure, loin d'être un aveu d'ignorance ou une paresse de rédaction, permet de rendre présente la figure des auteurs au sein même des livrets. Dans le livret de la collection consacré au *Chien du jardinier*, Paliani ajoute en note de bas de page « Je dois répéter un avis de MM. Les auteurs, imprimé dans la brochure ».

¹⁰⁰ Livret de mise en scène des *Pontons*, p.1.

¹⁰¹ Livret de *À la grâce de Dieu*, p.4.

¹⁰² On trouve ce type de corrections entre autres pour *La Chanteuse voilée* et *Le Guitarrero*, parmi bien d'autres exemples.

Le travail, qui pourrait passer pour une simple compilation, prend une tout autre dimension et Paliani abandonne la posture qui pourrait être celle d'un éditeur, pour embrasser pleinement le statut d'auteur. Un travail est engagé à partir de sources récoltées qui ne sont pas reproduites telles quelles sans discernement ni évaluation de leur fiabilité et de leur conformité à la représentation¹⁰³. Paliani fait de la brochure à la fois la source primaire pour son travail et une source secondaire vers laquelle il renvoie le lecteur pour compléter le livret lorsque cela est nécessaire. Par ce geste, il assume son attention portée à la paternité des sources employées pour la collection.

À cette présence indirecte de l'auteur vient se superposer une autre relation, plus directe cette fois-ci, dans laquelle Paliani entretient un contact personnel avec le créateur du livret et de la musique. Il est impossible de mesurer la source d'information que représente la présence de l'auteur au théâtre, avant la première, et les éventuels échanges qu'il a pu avoir avec le régisseur, mais dans certains cas cette relation directe est palpable. On sait que Scribe soutient le travail de Paliani et cautionne sa qualité, on sait aussi que Verdi a approuvé la mise en scène des *Vêpres Siciliennes*. Le cas de Meyerbeer et de la réalisation du livret du *Prophète* est un exemple encore frappant et singulier car il révèle comment le compositeur participa activement à son élaboration et non plus seulement par l'intermédiaire de notes écrites sur la brochure¹⁰⁴. Ce cas particulier a été étudié par Arnold Jacobshagen :

L'on sait par la correspondance et les journaux de Meyerbeer que le compositeur a rencontré Paliani régulièrement plusieurs mois après la première du *Prophète*¹⁰⁵ : Meyerbeer communique régulièrement avec Paliani, plusieurs mois après la première du *Prophète* Meyerbeer fournit lui-même des indications techniques au théâtre, et presse Paliani d'accélérer la parution de son livret de mise en scène. En octobre 1849, presque six mois après la première, Meyerbeer corrige les indications de Paliani et les commente ; les deux hommes se rencontrent deux jours plus tard pour une ultime discussion. Le livret de mise en scène du *Prophète* est sans doute la mise en scène imprimée la plus détaillée parue depuis *La Muette de Portici* par Solomé. Il paraît évident que Paliani n'avait pas un aperçu exact en direct quant au matériau utilisé en scène à

¹⁰³ Cette notion de conformité est bien la préoccupation majeure des potentiels acheteurs. Elle est aussi importante pour Paliani qui établit un lien entre son livret et un état de la représentation donnée. Dans le livret de *Joseph*, il ajoute une indication rare qui témoigne de cette préoccupation. En tête de livret on peut lire « Mise en scène conforme à la représentation, à la reprise en 1851 ». Il ne s'agirait donc pas d'une version originelle et c'est l'un des rares cas où Paliani daigne apporter une information sur ses sources, en l'occurrence la date de celle-ci. Cette précision met l'accent sur l'élimination des autres dates dans les livrets. On imagine que, par défaut, la référence est la première représentation (parisienne) dont la date est indiquée sur la couverture du livret.

¹⁰⁴ Dans ce type de cas, la fiabilité du livret peut difficilement être remise en question.

¹⁰⁵ D'après Arnold Jacobshagen, Meyerbeer avait procédé d'une manière identique avec Duverger pendant *Robert le Diable* et *les Huguenots*.

l'Opéra mais en professionnel expérimenté il pouvait analyser par lui-même la plupart de ce qui se passait en scène¹⁰⁶.

Notons que bien que leur participation soit actée et qu'ils participent régulièrement à l'élaboration des mises en scène, les auteurs et compositeurs ne sont jamais crédités en tant qu'auteurs de la mise en scène dans la collection de Paliani. Ce titre est réservé aux seuls régisseurs, ce qui laisse à penser que pour Paliani l'aspect technique de la mise en scène, ce qu'il appelle « régler la mise en scène », constitue le gros du travail. C'est ce qui permet de rationaliser le travail sous la forme d'un objet concret et palpable, le livret de mise en scène. Le travail de ses collègues régisseurs est une source de première main bien utile.

Les Huguenots, *Le Cheval de bronze* et *La Muette de Portici* font partie de ces exemples de sources manuscrites facilement accessibles¹⁰⁷.

La collecte des sources est réalisée dans un but bien précis : il ne s'agit pas simplement de vérifier, de collecter, et de synthétiser, mais bien de donner, dans un but pratique une forme unie et matérielle à un travail parfois insaisissable. Dans la plupart des cas, Paliani ne cite pas d'auteur de la mise en scène dans ses livrets. La notion de propriété intellectuelle s'efface derrière un collectif anonyme de contributeurs qui constitue autant de sources potentielles. La mise en scène prend la configuration d'une œuvre collective. En lui donnant une forme unie, le régisseur y a toute sa place.

Les sources utilisées pour l'élaboration des livrets sont donc multiples : directes, indirectes, provenant de souvenirs personnels, de traces écrites ou de rencontres avec les auteurs. Elles sont non seulement collectées mais aussi évaluées et soumises à l'esprit critique du régisseur. Leur accès n'est pas toujours facile et la question de leur disponibilité est un préalable au choix des titres sélectionnés. Ces sources sont ensuite reproduites, souvent partiellement, mais toujours dans le souci du respect de la propriété intellectuelle, et d'honnêteté.

¹⁰⁶ Arnold Jacobshagen, « Analysing Mise en scène: Halevy's *La Juive* at the Salle Le Peletier », dans Annegret Fauser et Mark Everist, (dir.), *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 194. C'est nous qui traduisons.

¹⁰⁷ *Les Huguenots* : manuscrit de la main de Paliani « copie d'une mise en scène imprimée publiée en 1836 par Duverger père » à son entrée dans la troupe de l'Opéra Comique, Paliani est donc un exemple de régisseur qui publie. La copie manuscrite du livret *Le Cheval de bronze* porte une mention semblable : « Copie d'une mise en scène publiée en 1836 par Duverger père ». Le constat est le même pour *La Muette de Portici* qui indique « Copie d'une mise en scène imprimée publiée en 1829, par M. Solomé » signée L. Paliani.

2.2.4 Les conditions économiques de production des livrets de la collection

2.2.4.1 Questions éditoriales

Les livrets de mise en scène ne sont pas à proprement parler une invention du XIX^e siècle, en revanche leur développement et les questions éditoriales attenantes sont consécutives à leur essor, en témoigne la publication de la collection. Le manuscrit encore très employé comme unique trace de mise en scène écrite au début du XIX^e fait progressivement place à des imprimés dont la production de masse engage de nouvelles contraintes éditoriales et économiques. Chez Paliani, la production manuscrite occupe une place réduite. Le catalogue de sa collection de mises en scène propose des manuscrits¹⁰⁸ dont la Bibliothèque de la Ville de Paris conserve plusieurs exemplaires. *Fra Diavolo, La Fiancée, Les Huguenots, le Cheval de bronze, Guido et Genevra, Robert le Diable, les Martyrs, Moïse, Guillaume Tell, Le Siège de Corinthe, Gustave III*, constituent autant d'exemples de manuscrits rédigés par Paliani. Sur une part non négligeable de ces supports, Paliani appose la mention « copie d'une mise en scène imprimée publiée en 1836 par M. Duverger père.¹⁰⁹ » Les autres livrets portent sa signature mais d'autres encore conservés au sein du même fonds présentent de grandes similitudes dans la graphie sans que faute de signature déterminante l'on puisse, en attribuer la paternité à Paliani. Ce qui est frappant à la lecture de ce type de document, c'est l'exacte conformité entre la mise en forme du manuscrit et celle que l'on connaît en lisant les imprimés. Dans le cas des copies, ce n'est pas très étonnant car Paliani s'inspire en grande partie du modèle produit par Duverger les copies peuvent donc presque passer pour une production du régisseur. En ce qui concerne ses productions propres, la chose pourrait paraître plus surprenante. Or il ne faut pas se méprendre sur la nature de ces

¹⁰⁸ La non-publication de ses supports sous forme imprimée pose question. Est-ce une question de moyens financiers ou Paliani parie-t-il sur un succès moindre de ces titres ? La chose est d'autant plus énigmatique que la BHVP conserve par exemple un manuscrit de la main de Paliani, *Le livret de Moïse* dont il existe aussi une version imprimée. Le contenu est le même (présentation comprise) et fait double usage avec le livret imprimé. De plus, contrairement à d'autres titres il ne s'agit pas d'une copie manuscrite d'une mise en scène publiée antérieurement par Duverger. On peut cependant penser que ce moyen constitue une possibilité de mettre à la portée du public un catalogue beaucoup plus étoffé. L'existence de doublon pourrait signifier que le manuscrit est une étape préalable à l'impression de certains livrets si la demande l'exige. Cependant les manuscrits sont si lisibles et la graphie si claire que l'on se demande où se trouve l'intérêt de l'impression, outre le nombre d'exemplaires réalisables. De plus les manuscrits rapportent davantage au régisseur car ils sont vendus plus chers.

¹⁰⁹ C'est bien sous la forme de copie manuscrite que s'opère l'intégration au sein de la *Collection de mises en scène* des livrets dont Paliani n'est pas l'auteur.

documents. En effet, chez Paliani, l'état manuscrit du livret ne correspond pas à un état primitif du travail. Ce n'est pas une première version mais un état fini qui coïncide avec les attendus d'un livret imprimé. La variété des titres concernés par les manuscrits ne permet pas de cerner un critère de sélection qui aurait pu être appliqué par Paliani ou par son éditeur. Cela pose en effet aussi la question du degré d'intervention de Brière dans le choix des livrets retenus pour figurer dans le catalogue. Cette question, non tranchée est finalement secondaire dans la mesure où Paliani et Brière ont un but commun : la diffusion maximale des livrets, et l'imprimeur à tout intérêt à se fier à l'expertise de Paliani auquel il a déjà accordé sa confiance en acceptant de publier la collection de mises en scène. Brière, souvent désigné dans les textes critiques relatifs à Paliani, ne pourrait en fait être qu'un imprimeur au rôle éditorial limité, voire nul, laissant toute latitude à Paliani d'apposer sa marque de fabrique sans contrainte sur sa collection de mises en scène.

Chez Paliani, la forme du livret lié à la collection est donc immuable au cours du temps. Ce qui varie c'est le support éditorial. L'étape primitive de la collection n'est pas le manuscrit, mais la publication des livrets dans la presse. Une partie des livrets constituant l'ensemble final de la collection est d'abord éditée de manière individuelle en tant que supplément au journal *La Revue et gazette des théâtres*¹¹⁰. Poursuivant sa tradition éditoriale, *la Revue* publie d'abord des mises en scène transcrites par Joseph Goizet avant de publier celles de Paliani sous la forme d'un supplément à partir de 1839. Cette collaboration prendra fin sans que l'on en connaisse la véritable raison, Paliani parle de « rupture » sans donner davantage de détails. Cette publication est, quoi qu'il en soit, un coup d'accélérateur au projet de Paliani en lui fournissant une importante visibilité et les moyens dont dispose le journal (support et matériel pour l'impression) indispensables à la diffusion des livrets. Ce positionnement dans la presse est efficace car Paliani n'est pas confronté à la concurrence¹¹¹. Les livrets publiés par ce biais font partie

¹¹⁰ *La Revue et Gazette des théâtres* est le résultat de la fusion en 1838 de *La Gazette des théâtres* et de *La revue du Théâtre*. Voir en annexe 46 la dernière page du livret du *Caquet du couvent* qui présente un document unique : la « table générale de toutes les mises en scène rédigées par M. L. Paliani, et oubliées depuis l'année 1839 jusqu'à ce jour par le journal *La Revue et Gazette des théâtres* ».

¹¹¹ Une des seules initiatives semblables remarquée est la parution d'un album théâtral par Alexandre May publié sous forme de petits fascicules comme supplément à l'hebdomadaire *La presse théâtrale* entre 1855 et 1857. Pour autant, Paliani n'est pas vraiment en situation de monopole. Des informations explicatives relatives à la mise en scène sont publiées à cette même époque dans d'autres parutions dédiées au théâtre. C'est le cas de *La Revue de théâtre*, *Le Monde dramatique*, de *L'Illustration* qui publie principalement des gravures de décors. Pour être tout à fait complet il faudrait aussi citer le *Gil Blas* et *Le Moniteur des théâtres*.

intégrante de la collection. Il ne les intègre en n'apportant pas d'autre modification que la pagination (il enlève la numérotation de la revue) et fait figurer, comme à son habitude, en haut du livret, le titre de la collection en lieu et place du titre du journal. Les livrets sont imprimés par Brière dont l'adresse change au gré des publications¹¹². La fidélité réciproque entre Paliani et cette maison d'impression durera tout au long de la carrière du régisseur et contribue à la conservation d'une forme identique d'un livret à l'autre, quelle qu'en soit la date de publication¹¹³. Le fait que Paliani ne possède pas le soutien d'un éditeur (même s'il peut compter sur la fidélité d'un imprimeur) pose la question des conditions économiques dans lesquelles cette collection voit le jour.

2.2.4.2 Aspects financiers et enjeux économiques.

La question économique revient très fréquemment lorsque l'on observe les textes produits par Paliani dans et autour de la collection. Les revenus personnels de Paliani proviennent de son activité au théâtre de l'Opéra Comique. Il est difficile d'évaluer précisément le montant de son traitement qui cumule ses appointements de régisseur et ceux de chanteur. Au titre d'utilité (c'est son emploi dans la troupe), il perçoit un salaire modeste qui se situe en bas de l'échelle des gains. Les bulletins d'appointement conservés aux Archives nationales¹¹⁴ montrent que, contrairement à ses collègues de régie, Eugène Mocker et Victor Avocat (le principal rédacteur des journaux de bord), Paliani est classé dans la liste des traitements des artistes et non de ceux de l'administration. En comparant avec les salaires de ses collègues chanteurs, on remarque que bien que son salaire fluctue (en fonction de ses états de service), il reste toujours au plus bas de l'échelle et ne tend pas à augmenter avec les années¹¹⁵. En tant que régisseur, il perçoit probablement une pension complémentaire dont on peine à évaluer le niveau car on n'en trouve pas trace dans les archives. Il n'est pas régisseur général et il est fort possible que ces indemnités viennent valoriser quelque peu sa paie. Quoi qu'il en soit, et vu le travail chronophage auquel il se livre, on comprend que ce n'est pas la réussite pécuniaire qui motive Paliani

¹¹² Brière et Belin sont en fait un seul et même éditeur.

¹¹³ Fait étonnant, il n'est pas possible de dater un livret de la collection d'après sa forme, son apparence ou encore des éléments de contenu, tant le travail normalisé de Paliani et le suivi de la part de l'éditeur assurent une homogénéité à l'ensemble des parutions.

¹¹⁴ Archives nationales, site Pierrefitte, Fonds F21 carton 1097.

¹¹⁵ Cela explique aussi sans doute qu'il ne puisse économiser et soit sans cesse à la recherche de fonds pour financer son travail sur les livrets de mise en scène. Voir en annexe 47 la reproduction d'une feuille d'appointements pour 1856.

dans ses ambitions. Ses parutions ont peu de chance d'avoir été entreprises dans le but de s'enrichir, mais on comprend aussi qu'il veille à ce que ce très gros projet, déjà coûteux en temps et en énergie, ne lui coûte pas de surcroît des sommes très importantes. Comment Paliani a-t-il financé les coûts d'impression que représente une collection si étoffée ?

Il est vrai que la publication est épisodique et bien qu'il soit difficile d'en évaluer précisément la régularité faute de date de parution, on imagine que les coûts ont été lissés par des publications s'étalant sur plusieurs décennies. On pourrait aussi penser que c'est la présence ou l'absence de financement qui décide de la parution ou non des titres. Il déploie, il est vrai, une réelle énergie pour chercher des financements institutionnels qui puissent compléter les recettes provenant de la vente des livrets¹¹⁶. Les gains procurés par la collection de mises en scène sont très modestes et Paliani s'estime déjà heureux quand il ne doit pas fournir un investissement personnel déficitaire pour faire avancer son projet. Le public concerné est en effet assez réduit car sauf exception, si un théâtre souhaite monter un ouvrage il achète un exemplaire unique du livret. De plus il faut que les théâtres soient intéressés, d'autant qu'ils n'ont pas toujours les moyens de financer un tel achat, bien que celui-ci se présente comme un investissement appelant un retour en termes de succès et de fréquentation, (c'est en tout cas ainsi que le présente Paliani pour convaincre les acheteurs). À défaut de faire des bénéfices, Paliani déploie son énergie pour que son projet lui coûte financièrement le moins possible. Pour ce faire il met en place une stratégie s'appuyant sur trois sources de revenus potentiels : la vente, la subvention et la publicité. Paliani cherche à compléter les revenus liés à la vente des livrets en sollicitant un soutien institutionnel (par le biais de l'achat de plusieurs livrets par exemple) et la collection intègre une importante composante publicitaire parfois indirecte et souvent déguisée sous le masque de l'information. Malgré ses efforts, la réalisation des livrets semble s'être déroulée dans une relative précarité ou du moins avec des conditions financières délicates et instables, l'obligeant à concentrer son énergie autant dans la production des livrets que dans leur financement. Cela n'a toutefois pas découragé Paliani à poursuivre son aventure.

¹¹⁶ En raison des diverses sources que fournissent les livrets (différentes agences théâtrales nommées correspondants des théâtres qui sont missionnées pour fournir les livrets) il n'est pas possible de connaître les chiffres engendrés par les ventes des livrets ni le nombre et le montant exact des transactions concernées. Nous ne connaissons pas non plus la nature du contrat qui lie Paliani à ces agences, et la somme qui lui est reversée en cas de vente de ses livrets par l'intermédiaire d'un tiers.

2.2.2.4.2.1 La vente

Les revenus liés à la vente constituent très certainement une part importante de l'argent récolté. Malgré cela, Paliani se voit contraint d'adapter sa politique tarifaire. En quatrième de couverture du livret de *Lalla- Roukh* il publie l'avis suivant :

Ma collection de mises en scène commencée en 1837, compte aujourd'hui plus de deux cents ouvrages. Cette collection, d'une incontestable utilité, qui m'a valu de nombreux éloges, de flatteuses sympathies et d'honorables encouragements ne s'adresse qu'à peu d'intéressés à se la procurer. La vente couvre souvent à peine les frais matériels. Je suis donc obligé, pour arriver à un résultat moins onéreux pour moi de me baser sur ce nouveau tarif :

OUVRAGES IMPRIMÉS PRIS SÉPAREMENT : Un acte, 10fr. Deux actes, 12fr. Trois actes, 15fr. Quatre ou cinq actes, 18fr.

LES MANUSCRITS : 7 et 8 fr. par acte, 15 fr., les ouvrages en un acte.

LA COLLECTION COMPLÈTE DES SIX VOLUMES PUBLIÉS DEPUIS 1850 : Un franc par acte.

CENT QUARANTE ACTES : prix net, 140 francs¹¹⁷.

Cet aveu témoigne de l'engagement financier de Paliani, et au regard des autres témoignages récoltés, il serait délicat de douter de sa bonne foi. L'augmentation tarifaire est substantielle. Dans un catalogue de la collection non daté mais précédant selon toute vraisemblance la parution de cet avis, Paliani fait un point sur la tarification : « Ces ouvrages se vendent séparément trois francs par acte et cinq francs les ouvrages en un seul acte¹¹⁸ ». Les sept francs d'écart représentent une évolution qui ne peut être mise uniquement sur le compte de l'inflation et on ne dispose de toutes façons pas des dates de parution des livrets contenant ces avis pour se faire une idée plus précise. Ce qui est certain c'est que Paliani, décisionnaire à propos du prix de commercialisation des livrets, en a dans un premier temps sous-évalué le coût de production, ou surestimé leur potentiel de vente. Bien que les liens avec les agences ou correspondants des théâtres qui diffusent les livrets restent très obscurs et peu ou pas documentés, un bordereau conservé à la Bibliothèque nationale de France atteste que Paliani se fait aussi rémunérer par ces fameux correspondants pour des missions plus ponctuelles et spécifiques visant à aménager des documents relatifs à la mise en scène. Le billet non daté présente les informations suivantes :

Reçu de M.M. Thenar et E. Cammis Correspondants des Théâtres, la somme de *dix francs* pour les indications des changements et des variantes à faire sur la grande partition et sur la brochure de l'Opéra : *L'Eau merveilleuse* pour réduire cet ouvrage en un acte.

Paris ce 26 mars 1845

L. Paliani.

¹¹⁷ Voir en annexe 48 la reproduction de cette quatrième de couverture. On y voit un exemple unique dans la collection de reproduction d'une gravure issue de la collection du *Magasin pittoresque*.

¹¹⁸ C'est le type de tarification que l'on trouve par indiquée exemple pour le livret *Les deux Jaket*.

Le montant relativement limité (cela correspond à la vente d'un seul acte de la collection) montre combien ce type de rentrée est aléatoire. Paliani n'a donc d'autre choix que de développer au maximum le potentiel des revenus possiblement engendrés par la vente des livrets. Pour ce faire il développe une véritable stratégie destinée à en stimuler l'achat.

L'un des pans de cette méthode pour augmenter les ventes consiste à appliquer une certaine souplesse concernant les commandes. Les livrets sont, semble-t-il, commandables individuellement et selon la convenance des acheteurs. Paliani met en avant cette flexibilité. À la fin du livret consacré à *Lucie de Lamermoor* il fait le récapitulatif suivant : « Cinq et trois actes net 115 francs et un ou deux actes net 26 francs [...] L'on peut prendre séparément l'une ou l'autre collection. Les deux collections complètes, net, 141 francs. Cette facilité dans la commande est doublée de l'établissement de formules permettant des ajustements tarifaires¹¹⁹ : « Messieurs les directeurs qui me feront parvenir une somme de vingt-cinq francs pourront m'adresser une demande de vingt-cinq actes à choisir dans les trente-cinq ouvrages qui dans le catalogue sont marqués d'une étoile ». Ce type d'offre est décliné à plusieurs reprises et selon des formes avoisinantes. De manière plus raisonnable, Paliani propose ainsi la vente d'un volume dans son intégralité¹²⁰ : « MM. les Directeurs ou Régisseurs qui prendront la collection complète de ce sixième volume, ne la paieront qu'à raison d'un franc par acte ». Remarquons aussi que, alors que ces adresses promotionnelles étaient toutes en direction des directeurs de théâtre (plus enclins il est vrai à disposer de moyens conséquents), Paliani inclut ici les régisseurs. Bien que les régisseurs n'aient pas été exclus des potentiels intéressés par la collection, en mentionnant leur nom, Paliani franchit un pas et élargit le public auquel il s'adresse, augmentant ainsi possiblement les ventes. On comprend vite que le prix est un levier de choix pour déclencher les ventes. Mais c'est surtout l'économie que permet de réaliser le livret qui sert d'argument-massue. Paliani s'emploie à démontrer dans les textes destinés aux directeurs combien le livret est une dépense qui génère un retour sur investissement. Charge à Paliani de décrire la nature de

¹¹⁹ Dans ce cas la stratégie publicitaire est très explicite. Le nombre plus important de livrets écoulés compense la baisse du prix. Cependant on ne peut pas écarter le fait qu'il s'agit plutôt d'une économie de façade car peu nombreux sont les théâtres intéressés à se procurer de si nombreux livrets en une seule livraison.

¹²⁰ Là encore l'offre pose question. Encore faut-il que les titres rassemblés dans un même volume soient aussi attrayants les uns que les autres aux yeux des acheteurs. Il n'est de toute façon pas possible d'évaluer l'efficacité effective de cette stratégie de vente.

ce qui peut être espéré grâce à l'achat de ses livrets. Dans la mise en scène, publiée par Paliani des *Ennemis de la maison* il est écrit :

Il importe que cet ouvrage qui doit faire partie de votre répertoire et que vous pouvez monter sans frais, soit représenté sur le théâtre que vous dirigez, d'après la mise en scène réglée avec un soin tout particulier à la Comédie-Française.

Pouvoir « monter sans frais » : Paliani fait miroiter aux directeurs leur but ultime, conjuguer succès et économie de moyens. Cet argument économique est le plus utilisé par Paliani car le plus percutant. À la fin du livret de mise en scène pour *Le Paysan*, l'argumentaire est encore davantage travaillé :

Voici la mise en scène d'un charmant petit opéra-comique en un acte, *Le Paysan*. Les paroles sont de M. Alboise. La musique est de M. Ch. Poisot. Cet ouvrage, qui obtient à Paris un grand succès, doit nécessairement être représenté sur tous les théâtres des départements, car il est rare de pouvoir monter un opéra-comique aussi facilement à si peu de frais. La partition et toutes les parties d'orchestre du *Paysan*, ne coûtent même pas le prix du répétiteur et du quatuor d'un petit vaudeville. Les rôles de l'opéra-comique *Le Paysan* sont charmants, et presque tous peuvent être choisis pour un début. J'ai donc cru être agréable à Messieurs les Directeurs en leur faisant parvenir *franco* cette mise en scène, qui sert de *specimen* à toutes celles que je dois publier à l'avenir au prix de trois francs par acte pour les grands ouvrages, et de cinq francs pour les ouvrages en un seul acte. Grands opéras et opéras-comiques seulement. L. Paliani.

Voici une liste des mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques rédigés par moi jusqu'à ce jour.

Ce texte contient tous les éléments du parfait démarchage publicitaire. Les arguments mis en avant sont, sans surprise, les plus porteurs : succès du titre à la création, un montage peu onéreux et des facilités de distribution qui permettent de l'adapter à différentes troupes.

Ce qui fait la « cote » d'un livret, ou d'un titre particulier, c'est justement ce rapport, cette balance entre le coût potentiel de réalisation (dans lequel s'inscrit ce livret) et les éventuels bénéfices qui peuvent en découler (recette plus importante). « Le succès assuré à peu de frais » tel pourrait être le slogan publicitaire de Paliani. Son geste d'envoyer gratuitement ce qui pourrait être une sorte « d'échantillon » de la collection, destiné à faire connaître son travail, illustre la manière à la fois raisonnée et passionnée avec laquelle il défend son œuvre. Enfin, il joue sur la disponibilité annoncée des livrets. La rareté étant convoitée, l'épuisement des livrets est à la fois un signe de bon succès de ses ventes et de qualité de ses produits. Il n'hésite pas à faire savoir lorsque le stock s'amenuise, dans l'espoir, l'on s'en doute, de déclencher la vente par peur de la pénurie : « Il ne reste plus qu'un exemplaire complet des cinq premiers volumes, contenant 85 ouvrages en 240 actes. Le prix de cinq volumes complets est de 300 fr.- Chaque mise en

scène de ces cinq premiers volumes se vend par acte. Cinq francs les ouvrages en un seul acte¹²¹ ».

2.2.4.2.2 La recherche d'un soutien institutionnel

Cette énergie consacrée à la promotion de son travail et à la mise en place de stratégies de vente les plus efficaces possible se double d'une demande à l'égard de toute figure ou institution susceptible de lui accorder un soutien financier sous forme de subvention ou d'un achat de la collection pour garnir des bibliothèques ou autres fonds officiels. Paliani trouve son principal soutien en la personne d'Eugène Scribe. Si celui-ci ne représente pas une institution particulière¹²² (il n'occupe pas de poste de direction), il est un tel monument du paysage théâtral que son soutien constitue un argument de vente dont Paliani ne se prive pas. Au dos de chaque jaquette de livret¹²³ il reproduit le texte suivant de la main de Scribe précédé de la mention : « Monsieur Eugène Scribe m'a fait l'honneur de m'adresser la lettre suivante le 2 décembre 1849¹²⁴ :

Monsieur, vous me demandez mon avis sur les « Mises en scène » publiées par vous jusqu'à ce jour. Avant tout je vous adresse mes remerciements pour les services que vous m'avez rendus à moi, en particulier, et à tous mes confrères, et à l'art dramatique en général. Je pense que votre travail est fait avec tant de soin et d'intelligence, qu'il rend claire et évidente la pensée de l'auteur, qu'il peut tenir lieu de sa présence aux répétitions, qu'il doit aider grandement à la réussite des ouvrages dramatiques en province et à l'étranger, et que son utilité est incontestable. Ce qui serait à désirer maintenant, ce serait de vous voir étendre votre publication à un bien plus grand nombre de « mises en scène » ; elle devrait non seulement faire partie des bibliothèques des théâtres de la province, mais figurer dans les archives de nos théâtres nationaux. L'oubli des bonnes traditions serait désormais impossible et il est regrettable qu'un pareil travail n'ait pas été exécuté depuis longtemps. Recevez donc de nouveau, mon cher Paliani, l'expression de ma reconnaissance et les vœux que je forme dans l'intérêt de l'art pour que vos efforts obtiennent tout le développement et tout le succès qu'ils méritent.
Votre tout dévoué : E. Scribe de l'Académie Française¹²⁵.

¹²¹ Message inscrit au dos du livret du *Trouvère*. Il ne faut pas non plus surinterpréter cette donnée. Il est tout à fait possible que le stock très limité s'écoule facilement mais aux vues de la stratégie de vente des mises en scène, en place, l'on peut aussi penser que cette mention de réduction des exemplaires n'est pas anodine.

¹²² Scribe est membre de l'Académie française mais ce n'est pas ce qui fait son poids publicitaire en faveur du travail de Paliani.

¹²³ Rares sont les livrets ne présentant pas ce texte bien que les couvertures ne soient pas toujours présentes, notamment au sein de volumes reliés.

¹²⁴ Les circonstances de rédaction et de réception de cette lettre ainsi que le degré de proximité entre les deux hommes ne sont pas documentés. On imagine que leurs liens sont étroits car Scribe collabore très fréquemment avec l'Opéra Comique. Mais nous n'avons pas trouvé d'autres traces de correspondance entre les deux hommes.

¹²⁵ Voir en annexe 49 la reproduction de la lettre sur une 4^e de couverture « type » de la *Collection de mise en scène*. Nous n'avons pas trouvé la version originale manuscrite de la lettre.

Cette lettre de Scribe est une forme originale de publicité. Elle légitime l'entreprise de Paliani et cette caution de luxe est un moyen d'inciter à l'achat, ceux qui douteraient de la qualité du travail. Il semble que Paliani n'ait pas trouvé plus efficace en matière d'argument de vente car cette lettre est la seule publicité pour la collection invariablement utilisée. Elle est d'ailleurs apposée au dos de livrets qui, bien que non datés, sont écrits très vraisemblablement bien avant 1849¹²⁶. Paliani fait donc la démarche de valoriser chaque livret en ajoutant ce texte. L'argumentaire repris est d'autant plus intéressant qu'il est double. Outre l'aspect pratique (vu par l'auteur) Scribe cherche à donner à la collection un poids institutionnel, et patrimonial¹²⁷. Si la conservation à long terme de la mise en scène n'est pas un argument très relayé par Paliani, en revanche placer la collection au titre d'objet patrimonial rehausse sa valeur et touche par là un autre public, celui des institutions, telles les bibliothèques, dont la mission consiste justement à conserver les ouvrages d'importance. Sans douter pour autant de la sincérité de l'adhésion de Scribe au projet de Paliani, l'argument patrimonial est aussi ici également un argument commercial déguisé dans le but de vendre d'autres exemplaires. Toucher cette cible est d'autant plus important que l'on imagine qu'une bibliothèque cherchera à acheter la totalité de la collection et non quelques livrets au gré des besoins (ce qui est le cas pour un usage uniquement pratique de la part des régisseurs et directeurs de province, par exemple).

Paliani cherche d'ailleurs à développer ce type de vente comme le montre une lettre en date du 22 janvier 1852 adressé à Auber¹²⁸, autre personnage à l'aura importante au sein du paysage musical et l'un des compositeurs les plus assidus à l'Opéra Comique en matière de création.

Monsieur,
Permettez-moi de vous offrir un exemplaire de *L'Annuaire dramatique* que je viens de publier. En daignant l'accepter, vous m'obligeriez on ne peut davantage.
Je joins à cet exemplaire la première de toutes les mises en scènes publiées par moi *L'Ambassadrice*. C'est sous votre beau nom monsieur, que j'ai fait mes premiers essais.
Il m'a porté bonheur, j'en suis aujourd'hui à ma cent soixante-septième mise en scène.

¹²⁶ Le livret du *Domino noir* opéra-comique dont la création remonte par exemple à décembre 1837.

¹²⁷ Cette articulation entre visée pratique immédiate et perspectives patrimoniales de conservation relative aux livrets de la collection est un débat très ancien chez les chercheurs. Les recherches les plus récentes tendent à montrer que la portée pratique l'emporte mais cela ne veut pas dire que Paliani n'utilise pas cet argument patrimonial (de conservation de la tradition certes à court terme) pour augmenter la valeur de la collection.

¹²⁸ Le destinataire n'est pas mentionné sur la lettre mais les indices concordants nous permettent de conclure que le message est bien dirigé à l'attention d'Auber, proche collaborateur de la troupe de l'Opéra Comique et qui au moment de la rédaction de la lettre dirige le Conservatoire depuis dix ans. C'est bien à la bibliothèque de ce même Conservatoire que Paliani cherche à vendre un exemplaire de sa collection. Il semble que cette lettre ait été conservée longtemps dans les fonds du Conservatoire dont elle porte le cachet.

Si la bibliothèque du Conservatoire pouvait souscrire pour un exemplaire à chacune de mes mises en scènes, je crois que cette collection serait d'un grand secours pour les étudiants.

Cette proposition, Monsieur, est tout à fait en dehors du motif qui me procure le plaisir de vous adresser cette lettre dont le but est de vous témoigner toute la reconnaissance que je vous ai vouée, et la haute estime que j'ai pour votre beau caractère, et pour votre magnifique talent.

J'ai l'honneur Monsieur de vous saluer, et de me dire avec le plus profond respect

Votre tout dévoué,

L. Paliani.

P.S. Il y a longtemps que j'ai terminé le manuscrit de la mise en scène de *L'Enfant Prodigue* dont plusieurs copies ont été envoyées à l'étranger.

Je dois dans peu de jours d'après le désir de Mr Brandus, le livrer à l'impression.

Paliani compte donc sur ses liens de travail avec Scribe et sur la position de celui-ci à la tête du Conservatoire pour élargir ses ventes, tout en valorisant la place de sa collection, qui pourrait être présentée, de fait, comme adoubee par l'institution du Conservatoire, ce qui lui vaudrait une publicité sans équivoque. On ne mesure pas le retentissement qu'a eu une telle démarche car bien que certains livrets portent le cachet du Conservatoire, il n'est pas possible de dater l'entrée de ces livrets dans les fonds du Conservatoire. Cette démarche épistolaire à l'initiative de Paliani montre explicitement comment il fait des institutions musicales une source possible d'achat, créant aussi, par ce biais, un potentiel de vente à Paris. Cette stratégie commerciale double celle précédemment évoquée à l'intention des directeurs de province. Le ton employé par Paliani à l'égard d'Auber est plus que flatteur. Ce travail de persuasion de la part de Paliani semble avoir porté ses fruits car Auber, fort de son aura de directeur de Conservatoire adresse le 12 mars 1850 à Monsieur Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, une lettre de soutien à Paliani :

Monsieur et cher directeur,

Je viens d'avoir avec M. Paliani régisseur à l'Opéra Comique un long entretien à la suite duquel je lui ai promis de vous écrire. Je le fais d'autant plus volontiers que je professe une très grande estime pour le travail que M. Paliani publie depuis plusieurs années avec un désintéressement digne de protection. Il est à désirer, dans l'intérêt de l'art, que la mise en scène des ouvrages représentés sur les théâtres de Paris soit publiée. Les théâtres de départements y puiseront les renseignements les plus complets et le Conservatoire même pourra trouver souvent l'occasion de les utiliser pour ses exercices.

Ce travail est très aride et demande à être minutieusement fait par un homme spécial et très expérimenté. Jusqu'à ce jour, M. Paliani s'en est acquitté avec un grand talent. Il m'a dit avoir remis, il y a environ deux ou trois mois, entre les mains de M. Barenne, une pétition adressée à M. Le ministre de l'Intérieur pour l'appui de laquelle il a sollicité et obtenu avec empressement la signature de mes confrères, la mienne et dit-il, celles de MM. Les Directeurs de province.

Je vous recommande tout particulièrement, Monsieur et cher directeur, le travail de M. Paliani. L'encourager c'est encourager le progrès de l'art dramatique en France et rendre désormais impossible l'oubli des bonnes, des véritables traditions scéniques.

Recevez, Monsieur et cher Directeur, l'expression de mes sentiments dévoués et bien affectueux.

Le directeur du Conservatoire,

Auber¹²⁹.

¹²⁹ Voir en annexe 50 la reproduction de cette lettre est conservée aux Archives nationales (fonds J21 carton 1021).

Auber n'est pas le seul à être courtisé par le régisseur de l'Opéra Comique. C'est aussi ce que sous-tend la présence sur un des volumes conservés à la Bibliothèque nationale de France d'une dédicace manuscrite de la main de Paliani à Auguste Romieu¹³⁰. Ce dernier (1800-1855) est écrivain et haut fonctionnaire. Il est nommé directeur des Beaux-Arts en 1852, puis Inspecteur général des bibliothèques de la couronne dès l'année suivante. Ces deux postes justifient l'envoi par Paliani d'exemplaires de ses livrets pour en faire la promotion et s'attirer d'éventuelles subventions ou du moins une forme de parrainage de la part des autorités culturelles¹³¹. Le ton de Paliani qui signe « son tout dévoué L. Paliani. » est là encore bien cérémonieux.

Les rapports de Louis Paliani avec les autorités (le bureau des théâtres issu de la commission des Beaux-Arts au sein du ministère de l'Intérieur) sont l'objet de multiples épisodes que l'on peut, en partie, reconstituer grâce au fonds du ministère des Beaux-Arts conservé aux Archives nationales (série F18). L'un des événements marquant de cette épopée est l'envoi par Paliani en 1846 d'un courrier sollicitant un soutien financier de la part dudit ministère. La lettre datée du 16 novembre 1846, est adressée à Monsieur Le comte Duchatel Pair de France. Ministre de l'Intérieur :

Monsieur le Ministre,

Depuis onze ans je publie soit à mes frais soit dans le journal *La Revue et gazette des théâtres*, un travail spécial dont personne ne s'était occupé sérieusement avant moi, qui rend journellement d'immenses services à l'art dramatique en province, mais qui devrait être publié sur une plus grande échelle.

Ce travail consiste à reproduire au moyen d'indications dont je puis me dire le créateur, les mises en scène exactes des principaux ouvrages représentés sur les théâtres de la capitale. Par ce moyen, ils sont représentés dans toutes les localités conformément aux intentions premières des auteurs.

Malgré l'incontestable utilité de mon travail, les ressources lucratives sont tellement restreintes que je m'explique pourquoi je suis le seul, jusqu'à ce jour qui s'en soit occupé avec persévérance. J'ose donc me permettre, Monsieur le Ministre, de solliciter de vous un encouragement annuel qui me mette à même de continuer mon travail, en me permettant peut être de lui donner un plus grand développement.

J'ai l'honneur d'être,

Monsieur le Ministre,

De votre excellence,

Le très humble et très obéissant serviteur.

L. Paliani artiste et régisseur au théâtre Royal de l'Opéra Comique.

¹³⁰ Ce volume est conservé sous les cotes 4-B-1662 (IV,1-10). On peut lire cette dédicace sur les livrets suivants : *Jenny Bell*, *Les Noces de Jeannette*, *Miss Fauvette*, *La Tonelli*, *Les Trovatelles*, *Colette*, *Le Sourd*, *Le Nabab*, *Les Papillotes de Monsieur Benoist*. Ces titres appartiennent respectivement au 7^e et 8^e volumes de la collection tels que décrits dans le sommaire-catalogue de la collection, ce qui laisse à penser que Paliani a sûrement envoyé à Bagier la collection volume par volume.

¹³¹ Autant d'éléments qu'il sollicite dans les courriers adressés à l'administration et dont nous donnons un exemple en annexe 51.

Ce texte est, selon l'expression de Paliani lui-même, apostillé par des figures du monde lyrique de l'époque les librettistes, Mélesville Planard et de Saint-Georges et les compositeurs Auber et Halévy¹³². Paliani trouve aussi des appuis au sein du Ministère¹³³. Une proposition non datée pour accorder un encouragement à M. Paliani est soumise par le maître des requêtes directeur des Beaux-Arts et des théâtres au Ministère.

Monsieur le ministre, M. Paliani, régisseur du Théâtre Royal de l'Opéra Comique, sollicite le secours de votre bienveillance.

Cet artiste s'est appliqué, depuis onze ans, à publier, soit à ses frais, soit dans la *Revue et gazette des théâtres*, un travail qui consiste à reproduire au moyen d'indications dont il est le créateur, la mise en scène exacte des principaux ouvrages représentés sur les théâtres de Paris ; ce qui permet de les reproduire dans les départements, conformément aux intentions premières des auteurs.

Plusieurs des auteurs les plus distingués ont témoigné du mérite incontestable du travail de M. Paliani et manifesté le vœu de le voir obtenir ce qu'il sollicite. Si vous daignez accueillir favorablement la demande de cet artiste qui me paraît digne d'intérêt, je vous prierai, Monsieur le ministre de vouloir bien signer l'arrêté que j'ai l'honneur de vous présenter.

Le Maître des requêtes Directeur des Beaux-Arts et des théâtres¹³⁴.

Malgré ces soutiens en interne, la requête de Paliani n'aboutit que partiellement. Il se voit refuser la souscription¹³⁵ mais obtient tout de même des « encouragements » soit une somme plus modeste dont le don peut être renouvelé sur demande.

M. Paliani auteur de la collection des mises en scène des opéras et opéras comiques joués à Paris. Il a demandé une souscription qu'on ne peut actuellement lui accorder. On lui a donné de temps à autre quelques encouragements pour l'aider dans son entreprise qui a mérité les suffrages de tous les compositeurs et auteurs les plus distingués. [...] Mr Auber, Directeur du Conservatoire a vivement recommandé Mr Paliani, auteur des mises en scène des opéras nouveaux. Il désirerait qu'on souscrivît à cet ouvrage ; mais l'état du crédit des souscriptions ne permet pas de faire droit à cette demande. On propose à Monsieur le Ministre d'accorder à M. Paliani un encouragement sur le crédit des encouragements aux Beaux-Arts¹³⁶.

¹³² « Le travail que publie Monsieur Paliani est vraiment indispensable au sort des ouvrages en province ». Mélesville.

« Le travail que publie M. Paliani est très utile. Il serait à désirer que ses publications puissent être encouragées ». Auber /Halévy

« Très utile travail, fait avec un grand soin, beaucoup d'intelligence et digne d'encouragement ». Planard
« Chaque jour, le travail de M. Paliani nous paraît plus indispensable à l'avenir de nos ouvrages lyriques. » M. de Saint-Georges.

¹³³ Le carton 1021 du fonds F21 des Archives nationales conservent ces deux témoignages non datés.

¹³⁴ Notons que cette requête cite mot pour mot le texte de présentation de ses travaux par Paliani. Un autre document du même type vient confirmer cette hypothèse du soutien à l'intérieur du Ministère en faveur de Paliani : « ministère de l'Intérieur. Division des Beaux-Arts, Bureau des théâtres. Proposition d'accorder un encouragement à M. Paliani. Note en date du 13 mars (date illisible) : M. Paliani, régisseur du théâtre de l'Opéra Comique, s'est appliqué depuis près de vingt ans à publier à ses frais et au moyen d'indications dont il est le créateur, la mise en scène exacte des principaux ouvrages représentés sur divers théâtres de Paris et notamment sur celui de l'Opéra Comique ce qui en rend très facile la reproduction conforme sur les théâtres des départements. Plusieurs fois déjà, le travail de Paliani qui est d'une utilité réelle au point de vue de l'art dramatique, a obtenu l'encouragement du ministère de l'Intérieur. Monsieur le ministre daignerait-il accueillir favorablement la nouvelle demande qui lui est adressée par cet artiste estimable. Le projet d'arrêté ci-joint a été préparé en faveur de M. Paliani ».

¹³⁵ Il s'agit vraisemblablement d'une forme de subvention plus pérenne et mieux dotée.

¹³⁶ Ces messages de refus sont anonymes et non datés mais rédigés sur un papier en-tête du ministère de l'Intérieur « République Française » voir leur reproduction en annexe 52.

Le régisseur obtient tout de même des encouragements de la part du Ministère. Ce soutien se chiffre entre 100 et 150 francs selon les versements et il peut le solliciter tous les trois mois. En contrepartie, il doit fournir 15 exemplaires de chaque mise en scène à l'administration¹³⁷ (ce qui explique ces envois réguliers à Romieu). À chaque demande de renouvellement Paliani se voit adresser un courrier identique sur le modèle suivant :

Monsieur, j'ai l'honneur de vous annoncer que par décision en date de ce jour, Monsieur le ministre de l'Intérieur a mis à votre disposition une somme de 100 francs imputable sur le crédit des encouragements aux beaux-arts.

Vous pourrez en conséquence vous présenter dans quinze jours au Ministère pour y faire viser cette lettre à la direction des Beaux-Arts, et retirer une ordonnance de paiement à la comptabilité centrale (Bureaux ouverts de midi à 3 heures, les lundi, mardi, et jeudi).

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée.

Le maître des requêtes Directeur des Beaux-arts et des théâtres.

Lu bon pour la délivrance d'une lettre d'avis¹³⁸.

Dans les faits, Paliani use de cette requête avec parcimonie. Le 12 juillet 1849, il avoue à un destinataire non connu qu'il modère ses demandes en la matière : « Je vous avoue franchement Monsieur, que l'encouragement que je suis autorisé à solliciter tous les trois mois du Ministère m'arriverait en ce moment on ne peut plus à propos. J'ai tout lieu de penser que ma nouvelle demande sera d'autant mieux accueillie que depuis dix-huit mois je n'ai reçu que deux mandats de 100 francs chacun au lieu de six mandats à 150 fr.¹³⁹ ». Cette aide est loin d'être tenue pour acquise et Paliani se voit contraint de convaincre à nouveau à chaque nomination du titulaire du poste au Ministère, ou en cas de changement de régime politique¹⁴⁰. Il renouvelle ainsi sa requête en 1848 :

¹³⁷ Paliani s'acquitte très docilement de ces envois. Le fonds du ministère des Beaux-Arts conserve la trace de deux envois rapprochés (4 avril et 25 juin 1851). Le 4 avril 1851 il adresse au directeur des Beaux-Arts monsieur Guizard des exemplaires de la mise en scène de *La chanteuse voilée*. Le 25 juin de la même année il écrit à nouveau :

« Monsieur, j'ai l'honneur de vous faire parvenir quelques exemplaires des deux dernières mises en scène qu'il m'a été possible de publier. Je m'occupe activement de la rédaction des mises en scène de *L'Enfant Prodigue*, de *La Corbeille d'Oranges* et de *Raymond*. J'ose espérer Monsieur que d'après le dossier qui déjà existe dans les bureaux, Mr le Ministre voudra bien prendre en considération – vu l'une de mes précédentes demandes, ou celle que j'adresse à la date de ce jour et qu'au besoin, je puis faire apostiller à nouveau par M. le Directeur du Conservatoire et par MM. Les professeurs qui déjà ont apostillé d'autres demandes jusqu'à ce jour restées à l'état de projets.

J'ai l'honneur Monsieur de vous saluer et de me dire votre dévoué.

L. Paliani. Artiste et régisseur au théâtres de l'Opéra Comique ».

¹³⁸ Voir la reproduction d'un des exemples en annexe 53.

¹³⁹ Bordereau incomplet conservé aux Archives nationales daté du 12 juillet 1849. Le fonds du ministère des Beaux-Arts conserve 6 lettres attestant de l'acceptation des encouragements entre le 3 avril 1848 et le 15 mai 1852. Les autres périodes n'étant pas documentées, et dans l'impossibilité de savoir si d'autres lettres ont été perdues, il n'est pas possible de se faire une idée fiable du montant perçu par Paliani au titre de cette aide.

¹⁴⁰ Les changements de régimes sont lisibles sur certains courriers adressés par Paliani. Le mot « royal » qui accompagnait le théâtre royal de l'Opéra Comique est largement barré afin d'être caché. Tout régime confondu, Paliani est parfois contraint de tenter des relances pour obtenir des réponses. Son opiniâtreté montre combien cet encouragement est essentiel à la réalisation de la collection dont il souhaite qu'elle

Citoyen, ministre,

Depuis 1838, je publie avec persévérance bien qu'il me soit onéreux, un travail qui a rendu, et qui rend journellement d'immenses services aux théâtres de France. Ce travail consiste à faire parvenir à tous les théâtres des départements les mises en scène exactes des ouvrages qui ont obtenu le plus de succès à Paris.

D'après ma demande du 16 novembre 1846, apostillée par M. Auber, Scribe, Halévy, de Saint-Georges, Mélesville, De Planard, j'obtins par décision en date du 9 décembre 1846 une somme de 150 francs imputable sur le crédit des encouragements aux beaux-arts. Promesse me fut faite de m'accorder un pareil encouragement tous les trois mois, à la charge par moi de remettre au Ministère quinze exemplaires de toutes les mises en scènes qu'à l'avenir je publierai. J'ai fidèlement rempli ma promesse et j'ai successivement remis quinze exemplaires des mises en scène suivantes : *Les Mousquetaires de la Reine*, *l'Âme en peine*, *Le caquet du couvent*, *Ne touchez pas à la Reine*, *Gastilbeza*, *Haydée ou le secret*.

Le premier encouragement est le seul qui m'ait été accordé. En présence de divers événements, je n'ai pas cru devoir réclamer. Mais aujourd'hui je me vois forcé de manquer à tous mes engagements, même à ceux que je dois à ma nombreuse famille. J'ose vous prier Citoyen ministre, de vouloir bien prendre ma nouvelle demande en considération, et de croire à la reconnaissance de votre tout dévoué¹⁴¹.

Il doit se manifester à nouveau après l'avènement du Second Empire et adresse donc un courrier au ministre de l'Intérieur Persigny le 3 février 1852 :

Monsieur le ministre.

Je publie depuis 1837, un travail qui rend chaque jour d'immenses services à l'art dramatique en France.

Cette publication m'eût toujours été onéreuse sans les quelques indemnités à titre d'encouragement qui m'ont été accordées par le ministre d'après les rapports de Messieurs les auteurs, compositeurs dramatiques, Directeurs, Professeurs du Conservatoire, et Directeurs des Théâtres de France.

Ce travail aride et spécial dont seul je me suis occupé avec persévérance consiste à perpétuer la tradition de la mise en scène des œuvres lyriques, en les rédigeant d'après les intentions longuement étudiées des auteurs et des compositeurs eux-mêmes.

J'ai eu l'honneur d'adresser il y a près de deux ans, un mémoire qui doit encore se trouver dans les bureaux des beaux-arts. Ce mémoire est apostillé par des sommités littéraires et musicales.

En attendant qu'il soit définitivement fait droit à ma pétition j'ose espérer monsieur le ministre que vous voudrez bien m'accorder un nouvel encouragement. Autorisé à les renouveler tous les trimestres, depuis dix-huit mois, je n'ai adressé que deux demandes au Ministère où j'ai eu l'honneur de remettre des exemplaires de toutes mes mises en scène¹⁴².

La stratégie de Paliani visant à s'attirer soutien et vente par le biais du réseau d'institutions notables est connue. *La Biographie des artistes dramatiques* témoigne de cette attente du régisseur à l'égard des institutions :

Paliani, qui s'occupe beaucoup de théâtre, est auteur d'un recueil de mises en scène qui rend un grand service à l'art dramatique en province. Ce recueil qui compte déjà 3 volumes, a valu à son fondateur les éloges de MM. les auteurs et compositeurs. Paliani espère sous peu ouvrir une plus grande voie à son travail, et pour cela il compte sur le concours et l'appui de la commission des auteurs dramatiques, et sur celui du Ministère¹⁴³.

progresses régulièrement dans le temps sans connaître de trop longues pauses. Les archives nationales conservent l'une de ses lettres de relance date du 9 février 1849 : « Monsieur, je me suis présenté au Ministère pour avoir l'honneur de vous remettre les exemplaires de la mise en scène du *Val d'Andorre*. Je n'ai point encore reçu de réponse à la lettre adressée par moi à Monsieur le ministre en date du 8 novembre dernier. Vous me rendez un véritable service en daignant faire hâter cette réponse.

¹⁴¹ Lettre de Louis Paliani adressé Au Citoyen Sénard ministre de l'Intérieur le 14 juillet 1848. Voir sa reproduction en annexe 54.

¹⁴² Voir cette lettre en annexe 55.

¹⁴³ Adolphe Poujol, *Théâtres acteurs et actrices de Paris, biographie des artistes dramatiques et notices historiques sur les théâtres de Paris, leur origine, leur administration, etc.*, Paris, au dépôt central des

Cette stratégie intentionnelle, bien que ne pouvant suffire au financement de son projet a donc porté quelques fruits. Un papier anonyme à en-tête du Théâtre impérial de l'Opéra et non daté, conservé dans le dossier d'artiste de Louis Paliani à la bibliothèque-musée de l'Opéra, atteste que ce travail de sollicitation de subvention a, en partie du moins, fonctionné.

Mr Paliani, régisseur du théâtre Impérial de l'Opéra Comique, publie des mises en scène fort exactes de différents ouvrages. Il a déjà reçu un encouragement du ministère d'État qui a souscrit pour dix exemplaires à chaque mise en scène publiée.

En outre, et pour faciliter ses travaux ses entrées lui ont été accordées au théâtre Impérial de l'Opéra. Toutefois la souscription dont il vient d'être parlé ne couvrant pas entièrement Mr Paliani de ses frais, il est souvent contraint de renoncer à la publication de certaines mises en scène, quand la vente ne lui offre pas une probabilité suffisante de recette pour le faire rentrer dans ses déboursés et l'indemniser de son travail. S'il était possible d'allouer à Mr Paliani un supplément d'indemnité, probablement peu élevé, on pourrait lui demander l'engagement de publier les mises en scène de tous les Opéras, et même (comme il le croit réalisable) un ensemble suffisant d'indications pour les Ballets.

Un travail de ce genre ne laisserait pas que d'être souvent fort utile lors des reprises. Il conserverait l'œuvre des Régisseurs de la Scène, dont les idées au bout de quelques temps se trouvent perdues ou inexactement reproduites par des traditions qui tendent à s'effacer de plus en plus en raison des mutations du personnel¹⁴⁴.

Une fois de plus, c'est l'argument de la conservation qui est mis en valeur, sans doute parce que le courrier s'adresse à l'institution¹⁴⁵. En regardant l'ensemble de la stratégie argumentaire à visée commerciale de Paliani, on voit se déployer deux séries d'arguments : celui de la conformité des mises en scène et du succès attendant à celles-ci, conjuguée à l'assurance d'un travail de montage simplifié : cet argument est dirigé à l'attention des régisseurs et directeurs de théâtres. Du côté des institutions en revanche c'est la conservation et la fixation d'une mémoire considérée comme « juste » qui prime. En avançant en parallèle ces deux idées, Paliani assure des débouchés de ventes variés à sa collection. Dans le cas précis évoqué par le courrier, la subvention prend une forme indirecte (des entrées facilitées, des précommandes de livrets). L'argumentaire de cette lettre est si convaincant que, n'était l'en-tête « Théâtre impérial de l'Opéra Comique », on pourrait penser que Paliani a lui-même rédigé ce courrier.

Ce texte fournit plusieurs informations essentielles. Outre les liens engagés avec l'Opéra, on y apprend la possibilité d'un projet visant à étendre le système de la collection

pièces de théâtres anciennes et modernes, 1842, p. 45. Notons que cette brochure est imprimée chez E. Duverger et que la famille Duverger par le biais du régisseur Louis Antoine Veillard Duverger, connaît Paliani.

¹⁴⁴ Voir la reproduction de ce document en annexe 44.

¹⁴⁵ D'ailleurs on ne sait pas qui est le destinataire précis de ce courrier.

à l'art de la danse¹⁴⁶, l'existence d'un contrat passé avec le ministère d'État, et les difficultés financières qui semblent persister en dépit des stratégies déployées¹⁴⁷. Si l'on ne peut mesurer pleinement l'efficacité de cette stratégie en termes commerciaux, on peut du moins constater que cet argumentaire infuse les consciences. On le retrouve déployé presque tel quel dans la presse :

On se plaint tous les jours que la tradition se perd ; jugez de l'utilité d'une pareille encyclopédie, si elle avait été entreprise, il y a cent ans. Or, M. Paliani n'a obtenu jusqu'ici en récompense de ce labeur écrasant, que des autographes de Scribe et de Meyerbeer remplis d'encouragements et d'éloges. Il me semble que la direction des beaux-arts devrait faire quelque chose pour cet artiste consciencieux, ou qu'à défaut de protection officielle, les archives de nos théâtres lyriques devraient s'enrichir de plusieurs exemplaires d'une publication aussi intéressante. Il serait fâcheux pour l'art, regrettable au point de vue des auteurs et des artistes, que M. Paliani fût forcé d'interrompre son ouvrage faute d'un secours modique et d'un patronage éclairé¹⁴⁸.

Bien que sollicité avec conviction et presque acharnement par Paliani et ses soutiens, la subvention de la collection par les institutions publiques n'est pas suffisante au regard des attentes du régisseur. Il doit donc, en plus de cet appui limité des recettes des ventes, mettre en place un arsenal publicitaire pour compléter ses revenus.

2.2.4.2.3 La publicité

Sans pour autant faire preuve de modestie excessive (il sait très bien défendre la qualité et l'importance de son travail), Paliani laisse peu de place à l'auto-publicité au sein de ses livrets.

À la fin du livret des *Deux Jaket*, Paliani ajoute un sommaire-catalogue de sa collection¹⁴⁹. En conclusion, à la rubrique « mises en scène publiées en dehors des cinq volumes précédents », il mentionne : « Et toutes les nouveautés des ouvrages à succès à représenter à l'Académie impériale de Musique, au Théâtre impérial de l'Opéra Comique, et au Théâtre Lyrique, plus les grands succès du théâtre français ». Sans être une adresse publicitaire directe, cette mention de l'exhaustivité de la collection met en valeur le

¹⁴⁶ Cet intérêt pour la danse n'est guère étonnant venant d'un employé de l'Opéra (ce qu'indique selon toute vraisemblance le papier employé). S'agit-il vraiment d'un projet évoqué par Paliani ou est-ce un souhait de ce théâtre en particulier dans lequel le ballet occupe une place toute particulière ? difficile de savoir mais la façon dont Paliani élude systématiquement la description des scènes dansées dans ses livrets laisse perplexe et l'on envisage difficilement que l'idée puisse venir de lui sauf à considérer ce projet comme un argument supplémentaire pour convaincre le théâtre de l'Opéra de le soutenir davantage.

¹⁴⁷ Faute de chiffres, il est difficile de savoir si cette posture du manque de moyens constants renvoie à une réalité ou non. Ce courrier confirme toutefois l'hypothèse selon laquelle la sélection des titres est fonction des revenus potentiels attendus.

¹⁴⁸ *Le Constitutionnel*, 27 octobre 1850, « Revue musicale », p.1., P.A. Fiorentino.

¹⁴⁹ Il s'agit d'une version incomplète du sommaire qui ne comporte la mention que des cinq premiers volumes.

contenu dépassant la valeur informative du propos. La majeure partie de la publicité ne concerne la collection qu'indirectement ou par entreprise interposée. Cette réclame prend deux formes distinctes. Elle peut être introduite de manière plus ou moins subtile à l'intérieur même du texte (le plus souvent sous forme de note ou de renvoi). Elle peut aussi être ajoutée en fin de livret, prenant le plus souvent une pleine page.

Le premier cas est aussi le plus répandu. Il s'agit pour Louis Paliani d'introduire à l'intérieur de son discours, un renvoi sous forme d'allusion ou de note de bas de page vers une source extérieure¹⁵⁰ permettant de compléter les potentialités de création offertes par la lecture du livret. Ce type de publicité conserve un lien direct avec le contenu présenté dans le livret de mise en scène. Dans ce cas, et contrairement aux publicités ajoutées en fin de livret, la limite entre information se voulant utile au lecteur et publicité est tenue¹⁵¹. On peut tout de même parler de publicité dans la mesure où ces « renseignements » fournis sont tournés vers un acte d'achat. Il s'agit, la plupart du temps, de fournitures complémentaires pour assurer la recréation de la mise en scène, mais Paliani renvoie bien vers un fournisseur en particulier dont les coordonnées sont habilement placées dans le déroulé du discours. Les mentions signalent des fournisseurs d'informations ou de matériel complémentaire que sont certains journaux spécialisés, au premier rang desquels *L'Illustration*, les agences théâtrales que Paliani désigne sous le vocable de « correspondant des théâtres » et enfin une série d'entreprises spécialisées dans divers domaines en lien avec les arts du spectacle. La presse et les correspondants sont le plus souvent sollicités pour fournir en complément du livret de mises en scène des représentations visuelles, dessins de costumes ou maquettes¹⁵². Dans le livret de mise en

¹⁵⁰ Le livret du *Juif Errant* présente un rare cas d'auto-renvoi : À propos du ballet des abeilles à l'acte 3 Paliani rédige une adresse claire aux directeurs « Les directeurs qui désirent des notes exactes réglées sur la musique, groupes et figurations de ce divertissement, peuvent s'adresser à M. L. Paliani, autorisé à fournir ce travail, écrit entièrement par l'auteur, M. Saint-Léon ». Cette réflexion en page 10 du livret montre que Paliani peut aussi profiter de cette adjonction de produits complémentaires au livret. On retrouve la même ambiguïté dans *Le Songe d'une nuit d'été* : « nota. Il existe trois aquarelles-gouaches représentant fidèlement les trois décorations du *Songe d'une nuit d'été*. Prix 60 fr. (écrire franco) ». Cette fois-ci son nom n'est pas mentionné et aucune publicité n'est faite mais il garde la main sur la possible transmission de ces éléments complémentaires.

¹⁵¹ Dans le livret de *La Reine de Saba*, Paliani souligne à propos du 1^{er} acte la nécessité de repères communs. Il faut pour cela se reporter à la partition or, l'éditeur de la partition est clairement mentionné en début de livret, cela constitue un peu une sorte de publicité déguisée.

¹⁵² Dans le livret consacré aux *Mousquetaires*, on trouve par exemple, un renvoi à la presse sous forme de note de bas de page : « (1) Le journal *L'Illustration* du 8 novembre 1845, n° 141, volume VI, page 148, donne un dessin exact de cette décoration ». Puis un renvoi vers les agences théâtrales : « Note. Il existe une maquette de cette décoration, elle se trouve chez MM. les correspondants dramatiques, au prix de six francs ». Les maquettes concernent aussi les accessoires et notamment le mobilier. Paliani écrit en note dans le livret de *Bonsoir Monsieur Pantalon* : « Le modèle en relief de ce canapé, se trouve au prix de 5 fr.

scène de *La Sirène*, Paliani rédige un avis à l'intérieur de l'implantation du 2^e acte : « AVIS - Il existe une petite maquette de cette décoration montée et coloriée, qui se trouve, au prix de 15fr. chez MM. les Correspondants des Théâtre et au bureau de la *Revue et gazette des Théâtres*, rue Saint-Anne, 55. » À propos du décor de *L'Étoile*, Paliani signale : « Le n° 574 du journal *L'Illustration* en donne une reproduction assez fidèle à l'exception des personnages placés sur les praticables et qui n'arrivent que plus tard, comme je vais l'indiquer¹⁵³ ». Notons que cette introduction du commentaire dans le corps du texte est plutôt rare, Paliani privilégie en général le renvoi en forme de notes de bas de page¹⁵⁴. Par rapport à la presse qui offre un panel plus limité, les correspondants offrent un plus large choix de fournitures. À propos de *Galathée*, Paliani note en deuxième page du livret : « Décoration, mobilier, et accessoires fidèlement reproduits, feuilles et aquarelles et gouaches se trouvent au prix de vingt francs chez Messieurs les correspondants des théâtres ». L'offre est large et les directeurs n'ont plus qu'à contacter leurs sources en fonction de leurs besoins. La notion de concurrence n'existe même pas et c'est ce qui brouille la nature publicitaire du message. Paliani ne propose pas de choisir tel fournisseur pour sa fiabilité mais se contente de désigner le lieu, la plupart du temps, unique où les supports sont collectables. Quelques formulations viennent toutefois trahir le but commercial du message : à l'acte 4, page 5 du livret de *Don Sébastien* notre auteur indique :

Le Journal *L'Illustration*, rue de Seine, 33, donne, dans son numéro 39, du samedi 25, novembre 1843, à la page 210, une magnifique gravure sur bois qui reproduit très exactement l'ensemble de la décoration, la position des personnages et des masses pendant ce final, et les divers costumes des artistes, des chœurs, des comparses, etc. etc.

L'utilisation de l'adjectif « magnifique » ruine toute impression de neutralité¹⁵⁵. Seules quelques formulations floues laissent planer le doute sur le lieu où se procurer les documents souhaités mais elles sont très rares. Pour *Le Chien du jardinier* Paliani se

chez MM. les correspondants des théâtres ». Les agences s'occupent aussi de faire l'intermédiaire pour l'engagement des artistes.

¹⁵³ Cette inclusion du renvoi dans le corps du texte n'est pas anecdotique. Ce faisant, Paliani insiste sur le fait que la source première et centrale de l'information est son travail. Le lecteur pourrait penser qu'une reproduction exacte du décor puisse suffire à remonter le spectacle. Paliani montre bien que les documents complémentaires, ne peuvent se substituer à un suivi scrupuleux de ses conseils.

¹⁵⁴ C'est le cas dans le *Caïd* : « Note (1) Il existe une maquette de cette décoration, qui se trouve, au prix de 12 fr., chez MM. les correspondants des théâtres », entre autres exemples.

¹⁵⁵ Paliani cherche aussi à valoriser certains documents aux yeux du lecteur. Dans le livret des *Diamants de la couronne* on lit p.6 en bas de la page « (1) Ce rapport, lithographié avec soin sur un grand papier vélin très-fort, le même que celui dont on se sert au théâtre royal de l'Opéra Comique, se trouve chez MM. les correspondants des théâtres, au prix de 6 francs la douzaine. » La mention de l'Opéra Comique permet d'appuyer son discours publicitaire.

contente de préciser « NOTA. Un dessin, aquarelle et gouache, représentant la décoration exacte du *Chien du Jardinier* est en vente au prix de 20 francs. » sans donner davantage d'explications¹⁵⁶. S'agit-il d'un oubli ou Paliani annonce-t-il par là qu'il peut lui-même fournir ces documents ? Le renvoi vers les correspondants des théâtres est-il implicite ? Il est difficile de trancher et nous nous contenterons de constater qu'à chaque fois que cela est possible Paliani fait des renvois scrupuleux vers tous les documents susceptibles d'être utiles et indique leurs potentiels fournisseurs dans la presse ou par le biais des agences¹⁵⁷ ».

En plus de la presse et des agences théâtrales, Paliani fait la promotion du travail de certaines entreprises liées au théâtre. Les « fournisseurs » mis en avant sont des entreprises spécialisées dans des domaines techniques bien particuliers (photographie, électricité, etc.) et certaines sont liées directement à la vie théâtrale (c'est le cas pour les facteurs d'instruments). Selon le procédé déjà évoqué, Paliani délivre l'information d'une manière qui pourrait presque être neutre. Cependant il s'agit d'expliquer comment obtenir un effet en particulier, et un effet difficile à produire sans le secours de l'entreprise en question : dans le livret du *Prophète* on peut ainsi lire : « Nota : À l'Opéra ; le lever du soleil s'exécute au moyen de l'appareil électrique de M. Lormier, 13, rue du Delta, à Paris. ». Imposer un modèle à suivre pour être au plus près des conditions du succès de la création telle est l'ambition du livret de mise en scène qui constitue par conséquent un tremplin idéal pour mettre en valeur le travail d'une entreprise.

La chose est encore plus évidente lorsque Paliani aborde la question du prix :

L'effet de lumière du deuxième acte, ainsi que l'éclairage du torrent, émane d'un point électrique fourni par un régulateur disposé à cet effet, exécuté dans les ateliers de M. J. Dubosq, constructeur d'appareils d'optique, 21, rue de l'Odéon. Le matériel nécessaire : pile, fil conducteur, appareil régulateur, réflecteur, etc. revient à la somme de huit cents francs.

Toutes les informations sont fournies il ne reste plus qu'à acheter. Outre ces précisions techniques finalement assez rares, Paliani fait des renvois beaucoup plus fréquents lorsqu'il s'agit des costumes. Dans ce domaine la promotion concerne les

¹⁵⁶ On trouve le même type de mention elliptique à propos du *Trouvère* « Décorations exactes aquarelle et gouache à 20 francs par feuille (elles ne se vendent pas séparément) et toutes les décorations commandées quinze jours à l'avance ».

¹⁵⁷ L'utilisation du terme générique de « M. les correspondants de théâtres » est aussi remarquable car elle efface quelque peu l'aspect publicitaire en feignant de laisser le choix du fournisseur à la discrétion du potentiel client. Paliani fait-il ce choix pour s'éviter d'éventuelles inimitiés ? Il est aussi dans son intérêt de souligner la large disponibilité de ces documents.

photographies des costumes¹⁵⁸, les costumes eux-mêmes¹⁵⁹ ainsi que les ateliers qui les fabriquent. Dans le livret du *Capitaine Henriot* Paliani précise que : « les costumes des dames sortent des ateliers de Mme Wallet, couturière en chef du Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, fournisseur du Théâtre royal de Covent Garden, à Londres, 7, rue Vivienne, Paris¹⁶⁰ ». L'aspect publicitaire est aussi renforcé par le fait que Paliani se réfère fréquemment à une même entreprise. Le photographe Bingham est ainsi cité pour ses photographies de costumes « sur nature » La formule employée est presque toujours identique : « Nota – Les principaux costumes de cet ouvrage ont été photographiés sur nature par M. Bingham, 58, rue de la Rochefoucauld, à Paris¹⁶¹ ». Enfin, l'on pourrait penser que ces renvois publicitaires ou semi publicitaires¹⁶² concernent uniquement la partie théâtrale, ce serait bien vite oublier que Paliani est avant tout un musicien et qu'à ce titre, il se préoccupe aussi de la réalisation musicale, car celle-ci est tout aussi importante pour assurer le succès. Le livret du *Premier Jour de bonheur* fait apparaître ce message sous forme de petite note additionnelle :

- (1) Pour le jeu de clochettes d'une sonorité spéciale, s'adresser à la maison JULES MARTIN, successeur de DARCHE, rue de Rivoli, 140, qui les fournira toutes disposées pour les jouer, et avec les accessoires, au prix de 50 fr. le jeu. Cette ancienne maison a la spécialité de fournir tous les théâtres en instruments de musique pour les orchestres et les accessoires qui s'y rattachent, pour le service de la scène. Les carillons (Glockenspiels) de la *Flûte enchantée*, de *l'Africaine*, etc., ont été fournis par la maison Jules Martin, qui possède un matériel très complet pour le service des théâtres.

On ne peut faire plus chaude recommandation et bien que cela soit difficile à prouver, ce type de mention laisse planer l'idée d'un partenariat entre les facteurs de musique d'une part et les théâtres (dont l'Opéra Comique d'autre part). Ici l'usage d'un instrument spécifique (les clochettes) est prétexte à faire connaître le travail de ce facteur pour bien d'autres spectacles. Cette idée de relations très privilégiées avec des partenaires est confortée par l'idée que le ton employé par Paliani n'est pas toujours identique. Dans le livret dédié à la mise en scène du *Pardon de Ploërmel*, il se contente de noter très

¹⁵⁸ Dans le livret de *Quentin Durward*, Paliani indique : « AVIS – Les onze principaux personnages ont été photographiés par M. Numa Blanc, 29, boulevard des Italiens. La feuille contenant onze costumes coûte CINQ FRANCS. Chaque costume se vend séparément UN FRANC ».

¹⁵⁹ *Les Diamants de la couronne*, livret de mise en scène rubrique Costumes « Les costumes Louis XIV, d'après les dessins de M. Martinet, se trouvent rue du Coq-Saint-Honoré, chez M. Hauteceur ».

¹⁶⁰ On retrouve cette tendance naturelle de Paliani à valoriser tout ce qui a un lien avec le théâtre de l'Opéra Comique. Cela est d'autant plus marqué que c'est le seul atelier évoqué parmi tous les livrets que nous avons pu dépouiller.

¹⁶¹ Entre autres livrets on trouve cette mention dans celui consacré à Lara et *Le premier jour de bonheur*.

¹⁶² Même lorsque la connotation commerciale de l'annonce est évidente, ce renvoi est « utile » et conforme au projet de Paliani qui souhaite donner toute l'information utile pour remonter le spectacle dans les conditions les plus proches de la création. Le degré de précision souhaité pour la collection justifie aussi, au-delà du biais commercial, le recours à ces mentions d'entreprises spécialisées.

simplement : « l'orgue nécessaire pendant l'ouverture et au final du troisième acte, sort des ateliers de MM. Alexandre père et fils, 39, rue Meslay¹⁶³ ». Ce type de précision est important car il nous signale que le but de la collection n'est pas uniquement de rendre compte de la mise en scène, mais bien de fournir tous les moyens possibles pour remonter le spectacle et ce, dans des conditions les plus proches possibles de la création. Cette notion de « conformité » commande un certain nombre de traits caractéristiques des livrets dont les mentions des fournisseurs font partie. Notons aussi que le caractère optionnel des éléments complémentaires cités n'est pas souligné par Paliani qui se contente de délivrer l'information, laissant en suspens la question du caractère indispensable ou non des fournitures complémentaires. C'est pourtant son habitude de mentionner les variantes et adaptations possibles, ou éventuelles coupures, pour alléger les coûts de réalisation. Le silence de Paliani révèle en creux le caractère publicitaire et non pas seulement informatif de certaines notes intégrées au livret.

Si le degré de publicité est parfois flouté par les informations qui y circulent conjointement à l'intérieur des livrets, en revanche un autre type de publicité apparaît dans la collection sous une forme beaucoup plus assumée et explicite. Sur le plan formel, elle se retrouve, contrairement aux exemples précédents, en marge du texte rédigé. Dans la quasi-totalité des cas elle se voit en fin de volume. Ces publicités additionnelles se rapportent au domaine musical, et plus particulièrement à l'édition musicale.

Lorsqu'il s'agit de partition, Paliani agit de manière différente. Le fournisseur potentiel est systématiquement évoqué : en début de livret une note de bas de page indique l'éditeur susceptible de fournir le matériel musical nécessaire : partition chant piano, parties d'orchestre, parties séparées etc. le prix n'est que très rarement indiqué. En revanche cette petite mention trouve parfois écho lorsque la publicité additionnelle qui occupe fréquemment une pleine page, fait référence à l'éditeur de la partition en question. C'est souvent le cas, et le livret du *Roman d'Elvire* en délivre un exemple. La publicité finale met à l'honneur l'éditeur de la partition (Brandus et Dufour) et propose un catalogue des airs détachés avec accompagnement de piano, par le compositeur¹⁶⁴. Dans d'autres cas c'est un catalogue général plus ou moins complet de l'éditeur qui est

¹⁶³ La mention de l'origine de l'orgue est toutefois bien présente alors qu'il aurait pu s'en passer. L'on voit que Paliani a intégré l'origine du matériel employé musical et technique comme étant une information à fournir au même titre que les autres paramètres de la mise en scène.

¹⁶⁴ Cette référence publicitaire à l'éditeur est souvent employée, on la retrouve par exemple dans les livrets de *Royal cravate*, *Don César de Bazan* *Ne Touchez pas à la reine*, *Le Mariage extravagant*, ou encore *Linda de Chamouny* (voir un exemple en annexe 56).

proposé ¹⁶⁵. Quelques ajouts concernent les « fournisseurs » (la Maison modèle, pourvoyeuse de costumes par exemple). Mais plus rares sont les publicités sans lien direct avec le contenu du livret. On en trouve un exemple dans le livret de *Lalla-Roukh* dont la quatrième de couverture est composée d'une imposante réclame en faveur de la publication *Le Magasin pittoresque*. Cette omniprésence des publicités en lien avec l'objet qu'est le livret n'est pas étonnante car elle se doit d'être ciblée pour être efficace et le but est clair ici : faire connaître aux directeurs de province des adresses recommandées et recommandables, garanties par l'expertise de Paliani. On peut se questionner sur la manière dont Paliani tire profit de cette publicité tantôt discrète tantôt clairement affichée. Les contrats publicitaires sont-ils passés avec l'imprimeur des livrets, auquel cas ils financeraient les frais d'impression allégeant ainsi la charge de Paliani ? Conserve-t-il un regard éditorial sur ses publications au point de choisir lui-même le type de publicité et de gérer les contrats ? En l'absence de traces écrites, il est difficile de conclure. Quoi qu'il en soit le régisseur déploie une certaine énergie pour intégrer la publicité à sa stratégie de financement de la collection de mises en scène.

La vente, la recherche de subventions et l'introduction de messages à caractère publicitaire sont autant d'éléments mis en place par Paliani pour soutenir les dépenses financières engendrées par son vaste projet de collection de mises en scène. L'existence de fonds plus ou moins réguliers a sans doute façonné le rythme d'édition des livrets et influencé le choix des titres mais les difficultés économiques auxquelles Paliani fait souvent allusion, notamment pour réclamer une aide plus importante ne semble pas avoir entravé le projet ni arrêté son cours. C'est aussi le signe que la collection a trouvé son public et répond à un important besoin de la part des directeurs et régisseurs soucieux de s'attirer le prestige des succès parisiens. Paliani reste toujours acteur de son projet et le domaine économique n'est pas en reste.

2.2.4.3 La diffusion de la collection de mises en scène

Tout le travail de Paliani serait resté lettre morte sans le soutien d'un important réseau de diffusion. Cela ne l'empêche pas de s'impliquer personnellement dans ce travail en offrant la possibilité d'envoyer lui-même les livrets souhaités. Dans le livret du

¹⁶⁵ Voir en annexe 57 la reproduction du catalogue de Meissonnier pour *Le Mariage extravagant* qui fait office de quatrième de couverture.

Trouvère comme dans beaucoup de livrets de la collection, il propose personnellement ses services en 4^e de couverture, conjointement au service émanant des agences théâtrales : « Envoyer par la poste à M. L. Paliani, un mandat de cinq, six, neuf, douze ou quinze francs et, courrier par courrier la mise en scène demandée est expédiée. MM. Les correspondants se chargent également, sur demande, de faire parvenir, franco de port, ces mises en scène¹⁶⁶ ». Paliani assure donc la diffusion en plus du financement et de la promotion de son œuvre. Outre les quelques publications dans la presse (*Revue et gazette des théâtres*) évoquées précédemment, la majeure partie des livraisons et vente de livrets s'effectue par le biais des agences théâtrales. Paliani indique aussi souvent que possible dans les livrets « M. Les correspondants [des spectacles] se chargent également, sur demande, de faire parvenir, franc de port, ces mises en scène ». Ce mode de diffusion permet à Paliani de bénéficier du réseau noué entre les dites agences et les potentiels acheteurs de livrets (directeurs de théâtres en province, régisseurs ou dans de plus rares cas artistes indépendants). La collection se fait donc une place dans le catalogue des fournitures indispensables aux théâtres et l'on imagine que le partenariat commercial et la confiance établie entre les agences et les clients facilitent la vente. De plus, ces derniers ayant l'habitude de se tourner vers les agences pour l'achat de matériel, un achat de livret peut venir se greffer sur une commande nécessaire. Dans ces circonstances, l'on imagine les acheteurs peu enclins à s'adresser aux agences plutôt qu'à Paliani. Il est toutefois impossible d'évaluer les différences en termes de nombre de ventes entre les livrets fournis par les agences et ceux distribués par le régisseur. On ne sait rien non plus de l'intérêt de ces agences dans la diffusion de la collection. Les sources conservées à propos des agences sont peu nombreuses et il n'est pas possible de savoir si, comme on l'imagine, les agences percevaient un pourcentage d'intéressement à la vente des livrets de Paliani. Ce dernier place toutes les chances de son côté en profitant du réseau des agences. Mettre en avant la possibilité d'une vente directe lui offre sans doute de nombreux avantages sur le plan financier. Le réseau des agences est un réseau français et la diffusion de la collection à l'international est beaucoup plus limitée. Peu documentée, cette diffusion au-

¹⁶⁶ La question des livrets en province est une question très complexe qui exige une étude plus large des fonds des divers théâtres de province. Pour toute question concernant ces aspects nous renvoyons vers l'article d'Olivier Bara, « Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'Opéra Comique en province » dans Florence Naugrette et Patrick Taïeb. (dir.), *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, 2009, publication numérique.

delà des frontières de l'hexagone a toutefois fait l'objet d'une étude par Arne Langer¹⁶⁷ qui a mis à jour une diffusion, quoique très modeste, des livrets en Allemagne¹⁶⁸. En France elle est encouragée par une circulation bien rodée des livrets qui deviennent peu à peu l'un des maillons essentiels des échanges entre Paris et la province, échanges dont les agences sont les principaux vecteurs. Si la diffusion massive des livrets en province a largement été étudiée, en revanche, il n'existe pas d'étude statistique permettant de mesurer la place prise par la collection de Louis Paliani dans ses échanges. Ce travail serait d'autant plus difficile à mener que Paliani ne confie pas la diffusion de son travail à une agence en particulier. Il utilise la formule générique de « Messieurs les Correspondants des théâtres ». Ce « non-choix » lui permet, bien sûr, de multiplier le nombre de clients potentiels. Ce réseau dense d'agences est décrit par les annuaires dramatiques dès les années précédant le début de l'édition des livrets. L'Édition de 1816 en présente cinq, et renseigne le lecteur sur les différentes missions. Parmi elles, on trouve l'Agence générale des Théâtre 6 rue Neuve-Lepelletier dirigée par son fondateur M. Bonnet-Bonneville directeur du grand théâtre de Marseille ainsi que par MM. Duranval et Séveste.

L'annuaire indique :

Cette agence ne se borne pas au simple courtage des engagements ; elle se charge de toutes les fournitures pour les théâtres des départements et de l'étranger, et prend un soin particulier à indiquer la manière dont les pièces nouvelles doivent être représentées, soit par des notes indicatives, soit par des tableaux et des dessins chorégraphiques, des jeux de théâtre, positions, costumes et décors.

Dans le même registre, « La Correspondance générale des théâtres¹⁶⁹ » ainsi que « le Café des comédiens » situé rue Bouchevris St Germain n° 5 depuis 30 ans, sont le « le rendez-vous des artistes dramatiques ». Ce dernier fournit à ses clients « les objets dont ils ont besoin et fait aussi le placement des acteurs », de plus il « donne tous les renseignements qui lui sont demandés relativement au théâtre ». Cette agence est placée

¹⁶⁷ Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1997.

¹⁶⁸ Arne Langer (*op. cit.*) affirme que la Bibliothèque Hoftheater de Vienne conserve un manuscrit « Scenarium der komische Oper in drei Aufzügen *Der Brauer von Preston* » qui semble être la transcription de la mise en scène par Paliani pour *Le Brasseur de Preston* d'Adolphe Adam. Il note aussi qu'en 1849 une transcription par Paliani de la mise en scène du *Prophète* de Meyerbeer est éditée par Breikopf et Härtel à Leipzig. Enfin elle fait référence à Franz Guner dans *Kunst der Scenik* pour qui la version de *La Muette de Portici* de Solomé aurait été plus largement diffusée en Allemagne que celle de Paliani (ce qui prouve malgré tout que celle de Paliani y a bien été diffusée).

¹⁶⁹ Fondée en 1780, sis rue du Commerce, faubourg Saint-Germain dirigée par son fondateur M. Larvalle-Lécouver. « Cet établissement est tenu par M. Lawalle Lécuyer, son fondateur en 1780. Il procure des places aux sujets qui en sollicitent ; les directeurs s'adressent également à lui pour les sujets dont ils ont besoin. Il se charge des envois de musique et de toutes les autres demandes qui lui sont faites ».

sous la direction de M. Touchard qui, selon l'annuaire de 1816 s'occupait depuis de nombreuses années du « Bureau de correspondance générale pour Paris, des départements et l'étranger ».

« La Correspondance des Spectacles » dont le siège était rue du Théâtre-Français près de l'Odéon a été fondée par M. Perlet qui devient en 1803 directeur du théâtre des Terreaux à Lyon mais qui revient quelques années plus tard à son agence parisienne, d'après l'annuaire de 1816. Son activité est décrite ainsi « Il place aussi les sujets, etc., et fait les fournitures qui lui sont demandées. Il donne en outre des notices périodiques à ses correspondants, dans lesquelles il les informe de tous les mouvements théâtraux et leur fait une analyse de tous les ouvrages relatifs au théâtre ». Ces quelques exemples montrent combien, dès leur origine, les agences intègrent à leur charge la diffusion de toute information susceptible de concourir à l'élaboration des spectacles. Leur mission intègre la composante humaine du spectacle (ils jouent véritablement le rôle d'agent, au sens moderne du terme, auprès des artistes¹⁷⁰) mais aussi et surtout les informations relatives à la mise en scène¹⁷¹. Les livrets (dont la collection de Paliani) sont un rouage indispensable et central de cette diffusion de l'information, tant ils constituent un relais fiable, relativement exhaustif, en adéquation avec l'actualité théâtrale, et la demande qui en découle, émanant des théâtres de province. Il faut aussi souligner qu'en déléguant en partie la vente des livrets aux agences, Paliani s'épargne un peu de la charge de travail, déjà énorme, qui lui incombe. Cet avantage vient sans doute compenser la relative perte financière due à la commission prise par les agences. Il n'est pas difficile d'imaginer que si Paliani adopte ce système, c'est moins par souci de conformité que parce qu'il y trouve

¹⁷⁰ Leur particularité réside aussi dans l'adresse directe aux artistes. Cela leur confère une réputation de fiabilité. *La Gazette des théâtres* illustre ce lien direct avec les interprètes et recherches très précises des sources d'information : « Avis à tous les choristes de France. Messieurs et dames des chœurs et des théâtres de France et de l'étranger sont invités à bien vouloir adresser (Franco de port), à l'agence théâtrale dirigée par F.J. Colignon, rue de Cléry n°9, le tableau exact de leur personnel, et la désignation de leur genre de voix. Aucun tableau de troupe ne procurant de renseignements si essentiels, il est de l'intérêt de ces artistes de répondre le plus promptement possible à la demande qui leur est faite ». *La Gazette des théâtres, journal des comédiens*, 4 novembre 1832, p.8, Ch. d'Argé.

¹⁷¹ À propos du rôle précis joué par les agences théâtrales, voir Gösta Bergman, « Les agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 » *Revue d'histoire du théâtre*, 1956. C'est bien ainsi que la mission des agences est décrite dans l'édition de 1806 de *l'Annuaire théâtral* : « Nous n'indiquerons que très sommairement l'état actuel des correspondants dont les opérations sont toutes les mêmes : elles consistent 1) à procurer des comédiens aux directeurs de théâtre des départements ; et aux comédiens des emplois dans ceux de ces théâtres qui ont des places vacantes au renouvellement de l'année théâtrale (Pâques). 2) à fournir aux directeurs qui veulent montrer un ouvrage, cet ouvrage même et la musique, si c'est un opéra ou un ballet etc. les costumes, les accessoires et tout ce qui concerne la mise en scène. » 3) à donner l'indication des mouvements de scène ; la désignation des places occupées par les divers personnages de chaque scène etc. ». p.25.

satisfaction, d'une manière ou d'une autre. Le réseau est difficile à reconstituer, car à l'instar des éditeurs, ces agences apparaissent et disparaissent parfois dans un laps de temps très court. Leurs adresses et leurs noms varient¹⁷². On ne peut avoir un aperçu relativement complet de leur existence qu'à partir de traces qui subsistent dans la presse. Le 16 avril 1835, soit quelques années avant le début de la collection *La Gazette des théâtres, journal des comédiens* fait paraître l'annonce suivante :

Noms et adresse de MM. les agents et correspondants dramatiques existants aujourd'hui à Paris : MM. Duverger, rue Rameau 6 ; Collignon rue Cléry, Maillard, rue Bourbon-Villeneuve 48 ; Ferville, rue Poissonnière 33 ; D'Harmeville, rue Montmartre 170 ; Jaubert et Pougaud, rue des Vieux-Augustins 53 ; Armand Domergue, passage Choiseul 12 ; Martin Touering, rue Sainte-Barbe 18 ; Daudel, rue du Sentier 1, Rozet, rue Montmartre 8 ; Tenar, rue Chabannais 10.

Ces agences sont très nombreuses et l'on regrette l'absence de documentation qui aurait pu permettre de mesurer les différents supports utilisés, et le degré de concurrence qui pouvait se jouer, notamment en termes de prix, dans la diffusion d'un même matériel théâtral. Ce qui est certain c'est le rôle central joué par ces agences dans la diffusion du travail des régisseurs. C'est par ce biais que Paliani peut prétendre faire connaître ses travaux. Il bénéficie, outre d'un allègement matériel dans l'envoi des colis, du réseau tissé par ces correspondant auprès des acteurs de la vie artistique dans toute la France, et on imagine bien qu'un tel réseau de potentiels acheteurs ne peut se construire que très difficilement en dehors de ce type de structures. Cette dépendance des régisseurs, dont Paliani, à l'égard des réseaux de diffusion proposés par les agences, est illustrée par la figure de Duverger père qui possédait sa propre agence théâtrale 6 rue Rameau à Paris¹⁷³.

Enfin, la presse constitue un complément à la diffusion des livrets. Ces publications se font souvent en parallèle à la diffusion par les agences. Le rapport serait donc un rapport de concurrence. Dans le fait, la chose n'est pas si claire. Marie -Antoinette Allévy donne l'exemple de la publication dans le journal le *Gil Blas*, de la mise en scène d'*Henri III et sa cour* en feuilleton, sur plusieurs numéros, sans qu'il soit possible de déterminer si l'édition de ce même livret par Albertin est antérieure ou postérieure à la parution dans

¹⁷² Le phénomène semble être global à la presse de l'époque. Dans ses travaux sur la mise en scène du *Siège de Corinthe* de Rossini, Tina Huettenrauch, liste les nombreux noms et adresses successives de l'éditeur des livrets de Louis Paliani : Boule et Ce, 3 rue Coq Héron (à partir de 25 février 1838), Belin et comp. 55 rue Sainte-Anne (1^{er} mars 1838 jusqu'au 14 mai 1840), Lireux père, 55 rue Sainte-Anne, (17 mai 1840 au 30 août 1840), E. Brière, 55 rue Sainte-Anne, Palais-Royal (à partir du 30 septembre 1840), E. Brière, 57 rue St. Honoré (à partir de 1857). Il d'agit pourtant bien du même éditeur. Tina Huettenrauch, *The mise en scène of Rossini's Le Siège de Corinthe and the convention of staging at the paris opera in 1820's*, Phd, Louisiana State University Millaps college, 2005.

¹⁷³ La famille Duverger possède aussi une imprimerie ce qui la rend indépendante sur toute la chaîne de production des livrets.

la presse¹⁷⁴. Dans le cas de Paliani, l'intégration d'un livret dans la collection est toujours postérieure à la sortie dans la presse, ce qui écarte tout souci de concurrence. *Le Régisseur des théâtres*¹⁷⁵, autre organe de presse, constitue un cas extrême. Les directeurs de ces publications étaient aussi à la tête d'une agence théâtrale, ce qui montre que cette double distribution ne doit pas être pensée uniquement en termes de concurrence mais aussi en termes de complémentarité. Dans ce cas précis, presse et agences théâtrale constituent bien deux pôles non concurrentiels de diffusion de la même information¹⁷⁶. L'on peut superposer le projet de Paliani avec la profession de foi du régisseur des théâtres sans y trouver de variable notable :

Pour remplir le but auquel nous voulons atteindre, chaque numéro de notre revue contiendra l'analyse succincte des ouvrages parus dans le cours de la semaine, l'enregistrement fait sous la dictée du public de leurs succès ou de leur chute, la distribution des rôles, leur caractère, l'indication des costumes, et surtout la mise en scène scrupuleusement recueillie... nous tiendrons un compte exact des mutations des comédiens de Paris, des départements et de l'étranger... En un mot voulant faire jouir les villes de second ordre de la représentation des ouvrages dramatiques qui obtiennent à Paris de légitimes succès, nous nous appliquerons à aplanir les difficultés qui s'opposent souvent à leur mise en scène¹⁷⁷.

Comme pour Paliani qui intègre telles quelles les informations parues dans la presse à l'intérieur de sa collection, *Le Régisseur des théâtres* fait paraître toutes les indications telles qu'attendues dans un livret de mise en scène¹⁷⁸. Chez Louis Paliani comme chez ses concurrents, l'absence d'adaptation ou de modifications quelconques, entre la parution dans la presse et les autres formes de diffusion montre bien que la presse constitue un support de diffusion parmi d'autres, qui n'est pas seulement pensé comme prenant une part de marché aux agences, mais permettant une diffusion parallèle propre à toucher un autre public, et à faire connaître le travail des régisseurs en dehors du réseau professionnel des directeurs et régisseurs de provinces¹⁷⁹. De plus, les journaux ne se privent pas, à l'occasion, de renvoyer directement vers le livret comme référence :

¹⁷⁴ Marie-Antoinette Allévy, *op.cit.* p. 8 (avant-propos).

¹⁷⁵ « *Le Régisseur des théâtres, revue hebdomadaire des théâtres de Paris, des départements et de l'étranger*, par une société d'artistes, sous la direction de M. A. Daudet, artiste du Théâtre des Variétés. La première parution date du 29 avril 1833 mais la publication ne dure pas plus de deux saisons ».

¹⁷⁶ L'on peut supposer que la publication dans la presse au début de la carrière de Paliani demeure pour lui le moyen le plus adapté de faire connaître son travail dans un contexte où le livret de mise en scène bien qu'existant, n'a pas encore atteint son développement de diffusion maximale.

¹⁷⁷ « Un mot à nos lecteurs », *Le Régisseur des théâtres*, n°1, 29 avril 1832.

L'agence en question était située au numéro 1 de la rue Bleue, puis au numéro 1 de la rue du Sentier. *Le Régisseur des théâtres* n'est autre que la feuille d'information de l'agence.

¹⁷⁸ Distribution, rôle, costumes et caractères, ainsi que le recours aux lettres de l'alphabet pour indiquer des positions.

¹⁷⁹ Il ne faut, bien sûr, pas perdre de vue que le lectorat de ce type de publication dans la presse est aussi parfois majoritairement issu du monde du spectacle.

Note essentielle : « La mise en scène de cette pièce, telle qu'elle est réglée au théâtre de l'Opéra Comique a été transcrite et imprimée avec les plus grands détails. MM. les directeurs de province sont priés de s'adresser, pour l'avoir, à M. Paliani, second régisseur de l'Opéra Comique »¹⁸⁰.

De même, et cela est plus surprenant encore, certains journaux renvoient vers d'autres, ce qui semble indiquer que les périodiques faisant paraître des mises en scènes ne sont pas suffisamment spécialisés pour être concurrents.

On trouve deux exemples de ces recommandations à l'égard de *La Revue et gazette des théâtres*, à presque une décennie d'écart dans le journal *Le Courrier* :

La grande partition de *La Dame d'honneur*, musique de Despréaux, vient de paraître chez l'éditeur Colombier, ainsi que la partition arrangée pour piano. *La Gazette des théâtres* a publié dimanche dernier la mise en scène de la pièce, rédigée avec beaucoup de soin, par M. Paliani, artiste de l'Opéra Comique¹⁸¹.

Puis dans *La Presse musicale*¹⁸² :

La Revue et gazette des théâtres vient de publier la mise en scène de l'opéra *Ne touchez pas à la Reine*, ouvrage que déjà tous les théâtres de province s'occupent de monter. Cette mise en scène a été faite avec le plus grand soin par M. L. Paliani, l'un des régisseurs du théâtre royal de l'Opéra Comique.

Le travail de Paliani trouve donc des supports variés pour sa diffusion. Si celle-ci n'est pas totalement déléguée, elle est en grande partie assurée de trouver un public par le biais des agences théâtrales et de se faire connaître, au-delà du public des régisseurs et directeurs de province, grâce à la parution de certains livrets dans la presse.

¹⁸⁰ Dans *Le Magasin théâtral* paru en 1838, p. 28, l'on peut lire cette formule type souvent reprises par la presse.

¹⁸¹ *Le Courrier français*, 22 décembre 1838, p. 3, anonyme.

¹⁸² *La Presse musicale*, 18 mars 1847, « nouvelles », p.7., anonyme.

2.2.5 La collection de mises en scène de Louis Palianti : aspects formels et étude du contenu.

2.2.5.1 Aspects formels de la collection de mises en scène

Nous avons vu à quel point le contenu de la collection est marqué par une certaine hétérogénéité. Cette diversité concerne aussi bien les genres représentés (théâtre parlé, opéra-comique, grand opéra, vaudeville, etc.), les théâtres de création (variés bien que très majoritairement parisiens), ou encore les dates de création des œuvres faisant l'objet de livrets. *La Servante maîtresse*, de Pergolèse, tout comme le *Joseph* de Méhul représentent par exemple une incursion au sein du répertoire du XVIII^e siècle alors même que le reste de la collection met en valeur les créations du moment¹. À cela s'ajoute la diversité des auteurs ayant produit la mise en scène (Palianti cite les noms de tous les collaborateurs bien que leur présence soit très anecdotique à l'échelle de la collection dans son entièreté²). Sur le plan formel en revanche, la collection montre une forte homogénéité, et c'est en partie ce qui justifie l'emploi du mot collection pour désigner cet ensemble. *Le Grand dictionnaire universel du XIX^e* en propose une longue définition dont on peut extraire ces quelques lignes :

Collection : S. F. lat. collectio de colligare réunir. Réunion d'objets assemblés pour l'instruction, le plaisir, l'utilité. [...] par extension réunion de personnes ou de choses [...] particulièrement recueil de plusieurs ouvrages qui traitent de la même matière³.

L'ensemble des livrets entre bien dans ces catégories. À cette vision il faudrait ajouter un autre pan de la définition proposée par le Larousse : la collection comme « un ensemble de livres publiés chez le même éditeur et ayant une caractéristique commune (thème format, présentation, etc.) ». La collection de Palianti correspond enfin à une troisième définition du terme : « Réunion, série d'ouvrages du même auteur ou du même thème. » Si l'on considère uniquement les titres choisis pour être intégrés à la collection, on se demande bien, outre la plume de Palianti ce qui justifie cette appellation. Pour comprendre la notion d'unité que recouvre le terme de collection, il faut se pencher sur

¹ C'est l'occasion de noter que ce qui motive la rédaction d'un livret est moins l'attractivité due à la nouveauté d'une partition, que la représentation particulière qui en est faite. Le critère est bien celui de la qualité et de l'originalité de la mise en scène.

² Ses camarades Duverger, Cormon, Ponchard ou encore Mocker.

³ Article « Collection » d'après *Le Grand dictionnaire universel du XX^e siècle*, t. 4, p. 597.

son homogénéité formelle caractéristique. Bien que la taille des livrets soit variable, avec un nombre de page compris entre 4 et 30⁴, l'ensemble présente une très grande unité. Sur le plan graphique, ces similitudes de présentation permettent d'identifier en un coup d'œil l'appartenance des livrets à la collection. Cette régularité permet aussi un confort des lecteurs non négligeable et un œil averti peut repérer très vite l'information recherchée. Cela va de pair avec la visée pratique des livrets. Ceux-ci doivent pouvoir être lus de manière synthétique pour être utilisés plus facilement au moment des répétitions. Enfin, cette rigueur graphique tend à souligner le caractère scientifique du travail, tout en facilitant l'aspect éditorial. La cohérence du projet de Paliani est lisible au travers du souci de normalisation tangible dans la forme du livret de mise en scène qui adopte un plan, des informations types, et reprend invariablement les mêmes éléments. Ce protocole régulier ne varie que très peu entre le début et la fin de la collection qui s'étend pourtant sur presque quarante ans. Cela montre à quel point Paliani a, dès le début, une idée très précise de la manière dont il va présenter les choses. Couverture, page de garde et quatrième de couverture sont très normalisées et constituent le véritable blason de la collection, identifiable par quiconque a déjà eu un livret entre les mains. Qu'ils soient compris dans un ensemble, reliés ou pris indépendamment, ils comportent presque toujours une page couverture⁵, composée sur du papier plus épais⁶, permet de protéger les feuillets et apporte aussi, à première vue, de nombreuses informations. Un cadre orné comprend une diversité de caractères et de tailles de police qui visent à mettre en valeur les mots « mises en scène » et le titre de l'ouvrage en lettres majuscules. Les informations sont présentées selon cet ordre immuable : le titre de la collection⁷, le titre de l'ouvrage, le type d'ouvrage avec le nombre d'actes et/ou de tableaux, puis les auteurs suivis du compositeur ainsi que le lieu (Paris). Enfin, sont indiqués les moyens de se procurer les livrets : chez l'auteur et les correspondants des théâtres. L'éditeur de la partition est aussi souvent mentionné. Des indications complémentaires se greffent à l'occasion, sur ce schéma type. À l'extrémité haute de la page le prix est souvent figuré, enfin en bas de page Paliani ajoute parfois des mentions relatives à la propriété intellectuelle⁸. Les variations sont donc minimales et ne suffisent pas à perturber l'impression d'unité qui se

⁴ Bien que le nombre de page soit très variable, la plupart d'entre eux compte entre 6 et 10 pages.

⁵ Voir en annexe 58 des exemples de page de couverture.

⁶ Il s'agit du même papier utilisé pour la quatrième de couverture.

⁷ Il s'agit du titre dans sa version la plus longue Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques représentés pour la première fois à Paris rédigées et publiées par M.L. Paliani.

⁸ Par exemple « propriété pour tous pays ».

dégage des livrets⁹. La seule variation perceptible au premier coup d'œil est la couleur des couvertures. Celles-ci sont diverses : bleu, vert, rose, jaune, orangé, dans des teintes plus ou moins pastel selon leur état de conservation. Après étude, il n'est pas possible de dégager une explication à ces différentes couleurs qui ne correspondent ni à des dates de parution estimées, ni à des types d'ouvrage¹⁰. Pour de nombreux livrets le titre n'est pas imprimé sur la couverture comme de coutume, il est ajouté à la main avec une écriture qui ressemble de très près à celle de Paliani bien qu'il soit difficile de l'identifier formellement comme telle¹¹. Ces exemplaires spécifiques ont-ils une particularité ou un destinataire identifiable ? Cela est difficile à dire mais l'on peut du moins formuler l'hypothèse de l'existence de couvertures « types » sur lesquelles il était possible d'ajouter le titre avant l'envoi au destinataire¹². La quatrième de couverture¹³ adopte les mêmes règles de conformité (épaisseur et couleur du papier). Lorsqu'elle est présente, ce qui n'est pas toujours le cas, la quatrième de couverture se divise habituellement en deux parties. La première se compose d'un texte de Paliani évoqué précédemment qui justifie la hausse des prix. En seconde partie, est reproduite la lettre de soutien de Scribe. Cette norme connaît toutefois quelques exceptions si Paliani remplace les textes par de la publicité, souvent au bénéfice d'éditeurs musicaux qui présentent tout ou partie de leur catalogue en lien ou non avec l'ouvrage du livret. La page de garde est elle aussi normalisée. Il ne s'agit pas d'une authentique page de garde car sur cette même page commence le discours de Paliani concernant la mise en scène. On trouve cependant quelques rappels de la page de couverture : le titre de l'ouvrage précédé de la mention « mise en scène de¹⁴ » ainsi que les auteurs (librettistes et compositeurs), le type d'œuvre, l'éventuel auteur de la mise en scène lorsque celui-ci est nommé. La date et le lieu de création de l'ouvrage sont ajoutés à la couverture. Cet ajout pourrait paraître redondant par rapport à la page de titre, cela s'explique par le fait que certains livrets, notamment

⁹ Notons que cette unité prévaut et qu'elle n'est pas amendée par la diversité des sources. Le livret de *Fra Diavolo* est un exemple d'intégration à la collection de livres préexistants. Paliani indique « Copie d'une mise en scène publiée en 1832 par Duverger père ». En dehors de cette phrase ajoutée, la provenance extérieure du livret n'est pas décelable sur le plan formel. Le passage à l'imprimé explique sans doute cette cohérence formelle. La copie manuscrite par Paliani de *La Fiancée* (copie d'un imprimé publié par Duverger père) présente un texte beaucoup plus parcellaire. Cela semble indiquer que l'intégration à la collection d'un livret antérieur implique un certain degré d'exigence formelle et de contenu.

¹⁰ Cet essai de classification est d'autant plus difficile que l'origine des livrets conservés dans les différents fonds est totalement floue.

¹¹ Voir annexe 58 la couverture du livret de *Robin des bois*.

¹² Cela est cependant difficilement imaginable car certaines de ces couvertures comportent la mention de l'édition qui n'est pas la même pour chaque ouvrage.

¹³ Voir l'annexe 49.

¹⁴ Ou « indications générales sur la mise en scène de ».

dans les volumes reliés, n'ont pas de couverture. Un rappel des principales informations est donc nécessaire avant d'entamer le corps de la mise en scène. De plus, cette page qui fait à la fois office de page de garde et de première page, présente une particularité. Dans le haut, au-dessus du titre : « *Collection de mises en scène rédigées et publiées par M. L. Paliani* » figure la mention « N° » parfois vierge, parfois complétée, le plus souvent à la main. On peut s'interroger, car si Paliani divise sa collection en volumes, dans les sommaires il n'assigne pas de numéro précis à chaque livret. Il semble donc que cette numérotation soit ajoutée à la main par les possesseurs des livrets. On ignore quel but est visé dans l'emploi de cette numérotation, hormis un éventuel archivage. Notons cependant que ce souci de classification s'inscrit bien dans la perspective d'une « collection ». Il y aurait donc au-delà de la collection, comprise comme l'ensemble des livrets de Paliani, plusieurs collections réunies de manière aléatoire au gré des besoins par les directeurs et régisseurs. Il reviendrait ainsi à chacun de se constituer sa propre collection en fonction des besoins, car n'oublions pas que cette collection revêt d'abord un but pratique.

Le reste du livret est constitué par le corps du texte qui, lui aussi, répond à des normes présentes d'un livret à l'autre. Visuellement, le lecteur est d'abord frappé par la présence d'imposants schémas. Ceux-là sont la marque de fabrique de Paliani et contribuent grandement à la singularité de sa collection de mises en scène. Ils ne sont pas une invention de Paliani et l'on en trouve de semblables chez Duverger, mais ils prennent chez le régisseur de l'Opéra Comique une dimension tout autre. Ces schémas aussi connus sous le nom de « plantation¹⁵ » constituent un incontournable du livret, ils sont la référence, le point d'appui du discours de Paliani à propos de la mise en scène. Le nombre de schémas est souvent corrélé au nombre d'actes¹⁶, bien que cela ne soit pas systématique. Le schéma, compris ou non dans un rectangle représentant le cadre de scène, figure l'implantation du décor en deux dimensions¹⁷. En choisissant ce type de

¹⁵ Voir en annexe 59 des exemples de plantation pour *Robinson Crusoé*. Le terme de « plan géométral » est aussi employé indifféremment à l'époque et renvoie au même type de schéma. Les commentateurs de la collection ont la plupart du temps tendance à préférer le terme de plantations. Mais il n'existe pas de témoignage de la part de Paliani qui puisse justifier de préférer un terme particulier pour désigner ces schémas.

¹⁶ Cela s'explique par le fait que le décor change souvent à chaque acte. Par conséquent un nouveau schéma est nécessaire. Le jeu du découpage en divers tableaux au sein d'un même acte, ou la conservation, bien qu'elle soit rare, d'un même décor pour plusieurs actes explique que le nombre de schémas puisse parfois être inférieur ou supérieur au nombre d'actes que comporte l'ouvrage.

¹⁷ Le type de notation permet aussi de superposer plusieurs niveaux d'indications. Dans *Robinson Crusoé* : « Nota. Les traits noirs indiquent la plantation du quatrième tableau. Les points indiquent la plantation du cinquième. » livret de mise en scène de *Robinson Crusoé* p. 13.

représentation visuelle au détriment de dessins qui auraient pu être intégrés aux livrets, Paliani souligne encore une fois que le livret est un support de travail pour un personnel qualifié. L'effort de perspective et le côté esthétique n'ont pas leur place dans ce cadre. Pour pallier ce manque, il propose régulièrement des renvois vers des maquettes disponibles sous des dessins, préférant se concentrer sur les données techniques. Ce souci pragmatique transparaît au travers de l'utilisation de traits indiquant les positions des divers éléments de décors. Des chiffres et des lettres sont disposés à l'intérieur de ce dispositif pour désigner des éléments remarquables de décors ou des accessoires (meubles par exemple)¹⁸. La description est minutieuse et Paliani indique par exemple la position des portes dans le décor (ouvertes ou fermées). Pour clarifier au mieux des installations techniques souvent complexes, Paliani écrit parfois en toutes lettres le nom des objets concernés (table, canapé, etc.). Tout est fait pour améliorer la représentation. C'est dans cette optique qu'il emploie toute une palette de signes¹⁹ afin de différencier les divers types d'éléments que comporte la plantation.

Là où Paliani aurait pu mettre en place une sorte de légende avec des repères-types pour chaque chose à noter, il préfère une approche évolutive et instinctive. On ne retrouve pas en effet le même type de signe d'un livret à l'autre pour le même type d'objet. Comme toujours chez lui le pragmatisme de l'homme de terrain prend le dessus. Ce n'est pas un manque de rigueur dans l'uniformisation, Il agit simplement en utilisant le signe qui, à un moment donné lui paraît le plus clair et le plus lisible pour les professionnels du spectacle. Cette signalétique doit aussi prendre en compte les contraintes de l'imprimerie, ce qui limite le choix dans l'utilisation des signes. Paliani joue avec les traits pleins, les pointillés, les losanges, les points plus ou moins épais, et replis ou vides, entre autres exemples. Ce qui prévaut c'est le potentiel de projection visuelle que permet le signe employé. C'est dans cette optique que les artistes sont parfois ajoutés au schéma²⁰. Paliani utilise aussi ces signes pour désigner des sous-groupes au sein des groupes de comparses ou de chœurs. Dans *La Croix de Marie*, il précise schéma à l'appui :

Au lever de rideau, les personnages sont groupés, comme je l'indique ci-dessus. Quatre jeunes filles (premiers dessus) A A A A, ont un genou à terre et sont occupées à classer d'élégantes corbeilles en osier placées sur le sol, des guirlandes de fleurs destinées à orner les murs du couvent. D'autres

Le Carillonneur de Bruges Paliani use du même procédé, p. 12, il signale « les lettres et les lignes pleines appartiennent à la seconde décoration. Les chiffres et les points appartiennent à la première ».

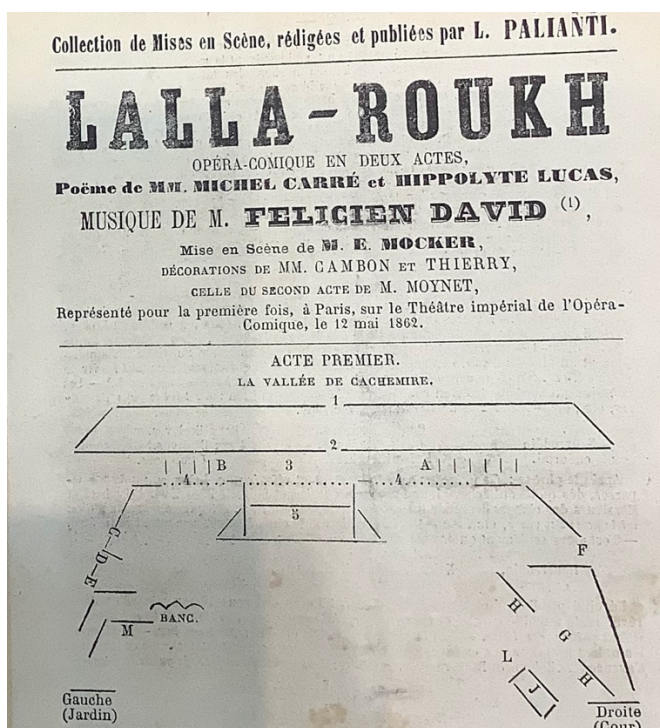
¹⁸ Les personnages sont plus communément indiqués par des repères divers mais la deuxième page du livret des *Trois Nicolas* présente un rare schéma qui utilise les initiales de personnages pour indiquer leur position.

¹⁹ Lettres, points, chiffres, pointillés, petits carrés etc. voir des exemples sur les plantations de *Robinson Crusoé* en annexe 59.

²⁰ Voir en annexe 60 l'exemple du livret de *Quentin Durward et la Croix de Marie*.

jeunes filles (1^{er} et 2^e dessus) sont debout derrière ces premières, et tiennent des guirlandes de fleur qu'elles arrangent²¹.

Ce cas précis illustre la manière dont il s'appuie sur des signes spécifiques pour synthétiser les positions, économisant ainsi une longue description par les mots qui seraient beaucoup moins explicites et moins directement visualisables. Ce qui est transmis c'est bien sa vision du plateau à un moment précis. Le schéma est certes le support du discours, mais il ne peut pas pour autant se suffire à lui-même. Il a, à son tour, besoin du discours pour être opérant. À partir de cette trame visuelle, Paliani approfondit sous forme de légende chaque élément mentionné. Certains livrets présentent par conséquent des schémas relativement simples assortis de commentaires beaucoup plus développés, c'est le cas du livret de *Lalla-Roukh* :



Première page du livret de *Lalla-Roukh*, Collection de mises en scène de Louis Paliani

1. Rideau de fond représentant un site ravissant, au pied duquel est un lac aux eaux transparentes et azurées. Ce lac dont la perspective fuit vers la cour, est bordé d'une végétation luxuriante : on y distingue des platanes, des bananiers, etc. etc. Au loin les hautes cimes de l'Himalaya. À la cour et au jardin châssis posés en panorama, s'harmonisant avec le rideau. 2. Ferme représentant un terrain garni d'arbustes ; de hautes herbes et de larges feuilles de bananier. Cette ferme, beaucoup plus basse à mesure qu'elle arrive du côté jardin, démasque la vue du lac. Les

²¹ Cette utilisation des lettres comme point de repère n'est pas nouvelle. Elle était déjà employée par le journal *Le Régisseur des théâtres*.

arbustes et les feuilles de bananiers sont finement chantournés. 3. Large terrain praticable, haut de quatre-vingts centimètres environ vers la cour A, et ne s'élevant qu'à quatre-vingts centimètres vers le jardin B. 4. Ferme représentant un terrain, suivant la même pente que la ferme 2 et duquel s'élèvent des palmiers, des hautes herbes, des plataniers etc. etc. Ces arbres et cette végétation ne masquent que faiblement le rideau. Le plafond qui tombe à cet aplomb représente, sur un ciel qui s'harmonise avec celui du rideau, le haut des arbres. À la cour et au jardin de cette ferme, de hauts châssis posés en panorama et les châssis des premiers plans, complètent le paysage. Plafonds de draperie aux premiers et au second plan. C, D, E, entrées et sorties côté jardin. F, entrée et sortie côté cour. G., riche tente dressée pour Lalla-Roukh. H., de chaque côté de l'entrée de la tente, fermée par des rideaux, riches coussins superposés servant de sièges. J., Riche divan sur lequel sont des coussins. 5 terrains praticables descendant sur le plancher du théâtre entièrement couvert d'un tapis de verdure. Peignez également les praticables 3 et 5. Sur le premier plan jardin, au pied d'un arbre, est un lit de verdure très bas, naturellement formé. La partie haute vers le côté jardin. C'est sur ce lit naturel que se trouve Nouredine, endormi au lever de rideau²².

Ce recours à la synthèse visuelle, que permet le schéma, offre la possibilité de hiérarchiser le degré de précision des informations, en facilite la lecture²³ et laisse aussi intégrer des éléments techniques comme étant au cœur du travail de mise en scène. En effet, le discours descriptif qui suit les schémas n'est opérant que parce qu'il se développe en écho à la plantation. Ce dessin joue en quelque sorte le rôle d'une légende à laquelle se référer pour mieux comprendre les informations égrenées au gré du discours. Pour autant, le recours à la plantation n'est pas une solution de facilité ni un moyen pour Paliani d'éluder le reste du discours exégète. En effet, la plupart du temps, Paliani utilise un schéma à chaque changement de décor et donc le plus souvent par acte. Mais ce modèle connaît de nombreuses exceptions²⁴. Cette absence de régularité permet de constater l'intelligence et le discernement rédactionnels de Louis Paliani. Bien que l'unité typographie et formelle soit présente dans la collection, celle-ci s'efface derrière la logique du plateau. Ce qui prime n'est pas une règle imposée pour correspondre aux standards de la collection mais bien ce qui est nécessaire à la bonne compréhension et donc à la bonne circulation de l'information. Ce souci d'efficacité qui prévaut sur l'unité formelle se manifeste de la même manière par l'introduction, selon les besoins, d'autres types de schémas. Souvent moins importants en termes de taille ou moins détaillés, ceux-ci permettent de prendre un « instantané²⁵ » du plateau et d'éviter ainsi un long discours

²² Extrait du livret de *Lalla-Roukh* commentaire attenant au 1^{er} schéma (acte 1).

²³ Paliani prend le soin de préciser le « mode d'emploi de la lecture » des schémas. Il ajoute régulièrement la mention suivante « On entend par gauche et droite, la gauche et la droite du public. Le premier personnage nommé occupe toujours la gauche du public ». Cette formule est présente régulièrement, pas systématiquement. On la trouve également sous forme abrégée « toujours droite et gauche du public ». La mention de la place du trou du souffleur sur certains schémas constitue un point de repère supplémentaire.

²⁴ Parmi ces exemples on peut citer *Le Trouvère* qui compte 6 schémas pour 4 actes ou à l'inverse le livret de *Don Sébastien* qui compte 4 schémas pour une œuvre en 5 actes.

²⁵ Cet arrêt sur image est parfois précédé de la mention suivante : « la scène offre cet aspect » (le plus souvent suivi d'un schéma explicatif).

qui serait inopérant. Paliani laisse dans ces conditions peu de place à l'interprétation inexacte. Il se porte garant de la justesse des informations dont il fait son argumentaire de vente. Cette assurance ne peut être effective que si la transmission de l'information est la plus explicite possible, faute de quoi la mission ne serait pas remplie. C'est dans cette perspective qu'il déploie des notes visuelles. Le livret du *Trouvère* offre un exemple de la possible succession au sein d'un même livret de ces divers types de schéma²⁶. On y trouve aussi une pratique assez répandue dans les livrets qui consiste à noter sur une ou plusieurs lignes (rarement plus de trois) l'alignement des personnages. Cette méthode s'apparente à une succession de clichés qui permettent une économie de moyens et font rempart à toute éventuelle interprétation erronée de la part du lecteur. Louis Paliani y a donc recours aussi souvent que nécessaire. De plus, cette nouvelle façon de faire permet de restituer à la mise en scène une certaine forme de dynamisme malgré le passage au support écrit. Bien que l'introduction de ces schémas ne soit pas une nouveauté dans les livrets, leur présence systématique et proportionnée, le degré de précision et de pertinence, la manière dont ils renvoient habilement aux discours écrits dont ils facilitent et complètent la lecture, tous ces éléments contribuent à donner au livret de mise en scène une nouvelle ampleur qui fait beaucoup pour la réputation de la collection.

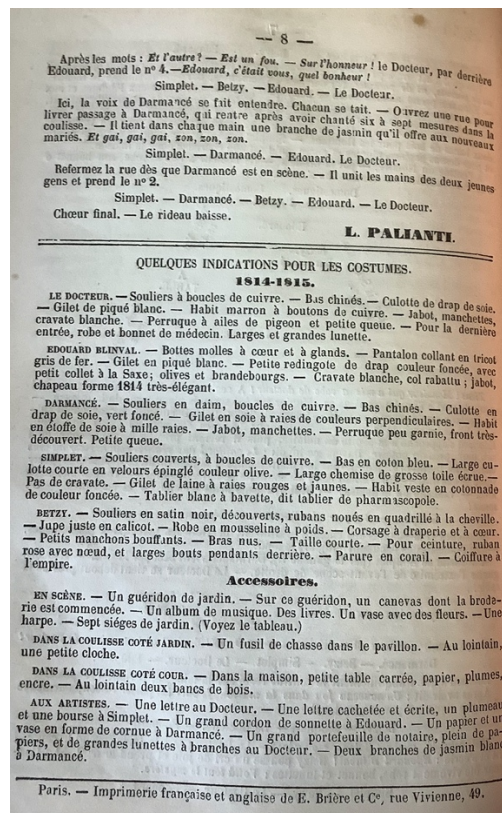
Ces schémas ne peuvent se lire de manière autonome. Ils ne sont opérants que par la manière dont ils dialoguent avec le reste du corps du texte. Le texte explicatif rédigé constitue la majeure partie des livrets. Il faut distinguer les catégories spécifiques et autonomes du reste du discours. Ces catégories spécifiques sont à part dans la présentation même du livret. La distribution, souvent signée de l'auteur ou du compositeur, apparaît en début ou en fin de livret²⁷. Quant aux paragraphes consacrés à la liste des accessoires ou des costumes, ils constituent un incontournable, bien que relégués en fin de livret²⁸.

²⁶ Voir en annexe 61 la reproduction du livret du *Trouvère*.

²⁷ Cette quasi-exclusion des paragraphes consacrés aux costumes et accessoires et/ou à la distribution est matérialisée par le fait que Paliani appose sa signature à la fin du discours et non à la fin du livret, comme l'on pourrait s'y attendre. C'est sans doute une manière de différencier le contenu qui relève de son propre travail et le contenu qu'il y intègre, mais qui n'est pas de son élaboration (la distribution et les costumes sont souvent de la main de l'auteur, nécessaires à la bonne exécution de l'ouvrage ils ne relèvent pas pour autant du travail d'analyse de transcription réalisé par Paliani, qui, rappelons-le, est très attaché au respect de la propriété intellectuelle). Seul le livret des *Trois Nicolas* présente une distribution à la fin du 1^{er} acte, ce qui est rare. Elle est d'ordinaire présente en début ou en fin de livret. Le nom de l'auteur ou du compositeur est presque et toujours mentionné comme pour inclure celui-ci dans le livret et en tirer un gage d'authenticité à moindres frais.

²⁸ La légère variation observée ne concerne ni la présentation ni le type de contenu mais le titre donné à ces catégories. Les mentions « distribution » ou « distribution par emploi » « accessoires » ou « liste des accessoires (par acte) », « costumes » ou « quelques indications pour les costumes » constituent quelques-unes des variations observées.

La spécificité des informations contenues dans ces rubriques est matérialisée par la mise en page. En plus du titre en gras, une double ligne les sépare du reste du texte.



Extrait du livret de mise en scène du *Mariage extravagant*

Ces règles de mise en page contribuent, elles aussi, à donner une unité formelle à la collection et à identifier au premier coup d'œil l'emplacement de certaines informations spécifiques. Cette efficacité visée se lit aussi dans l'introduction sous forme de notes²⁹, d'informations complémentaires, n'ayant pas un lien immédiat avec le déroulé de la mise en scène mais tout de même utile à sa bonne réalisation. Tout est ainsi mis en œuvre pour hiérarchiser et clarifier l'information dans une logique formelle cohérente et régulière qui n'exclut pas une certaine souplesse. En dehors de ces catégories spécifiques relatives à un même type d'information, Palianti déroule un discours narratif et descriptif qui constitue le cœur du livret et mêle diverses sortes d'informations (entrées, sorties, gestes, positions, déplacement, intentions de jeu, etc.). Le déroulement chronologique du

²⁹ Il s'agit le plus souvent de notes de bas de page numérotées (mais souvent uniques, elles sont notées (1)).

discours suit logiquement l'ordre de la représentation mais sa fluidité n'écarte pas une certaine structuration. Ce texte qui décrit la mise en scène est structuré selon plusieurs niveaux de découpage. Le découpage par actes est systématique et apparaît clairement sur chacun des livrets³⁰. Contrairement aux usages de livrets antérieurs dont ceux de Duverger, Paliani n'adopte pas la division en scènes. Il construit sa pensée en tant qu'artiste et que musicien, c'est donc en toute logique qu'il adopte un référencement en lien avec la musique. Les séquences dessinées graphiquement renvoient à un découpage proprement musical. Le degré de précision est variable. L'on trouve communément les mentions suivantes : Introduction, Couplets, Duo, Trio, Air, Final, etc. L'usage de ces termes génériques est parfois renforcé par des précisions propres à l'œuvre en question. Ainsi dans le livret du *Prophète* de Meyerbeer³¹, on ne lit pas « chœur » et « couplets » mais bien « Chœur des patineurs » et « couplets bachiques ». On retrouve l'implication pragmatique de notre régisseur. Pour un livret aux dimensions importantes et traitant d'une œuvre qui abrite de nombreux chœurs et couplets, l'apport d'un degré de précision supplémentaire contribue à faciliter la lecture³². Bien que ce n'en soit pas toujours le cas, Paliani use aussi, à l'occasion, de ces sous-titres pour marquer l'articulation entre scènes chantées et scènes parlées. Dans le livret du *Carillonneur*, il appose la mention « Chant » après une séquence parlée pour marquer la transition. Cet exemple est emblématique de l'importance accordée par Paliani à la partition en tant que support de la mise en scène. Chez Paliani comme chez ses prédécesseurs, dont Duverger, le livret renvoie toujours à un texte-source³³. Le commentaire rédigé n'est exploitable qu'en faisant une lecture parallèle des deux textes. Ce qui fait la particularité de Paliani c'est le choix assumé de la partition comme source extérieure principale, et la plupart du temps unique. Cette priorité donnée à la musique trahit son statut d'artiste musicien mais elle dévoile aussi une logique assez novatrice en matière de transcription écrite des mises en scène. Le découpage s'effectue certes, à partir d'un texte (littéraire et/ou musical), mais ce qui préside à la structuration du discours c'est la mise en scène en tant qu'œuvre à part entière qui intègre des éléments musicaux comme potentiels repères structurants. La division du

³⁰ Contrairement aux autres marques de division du discours, la séparation des actes est explicitement matérialisée par des traits partiels simples ou doubles auxquels s'ajoute l'usage de majuscules.

³¹ Bien que l'on connaisse le soin porté par Paliani à l'exécution de ce livret et l'implication du compositeur avec qui il aura des échanges à ce sujet, il semble que ce degré de précision ne soit pas une conséquence directe de ces faits. Ces précisions se retrouvent aussi pour d'autres livrets au contexte d'écriture différent.

³² Dans cette perspective, la mention de la référence musicale peut par exemple être associée à un lieu particulier et donc à un décor précis. Dans le livret des *Dix*, Paliani indique ainsi « Scène et air du tribunal ».

³³ Littéraire la plupart du temps (chez Duverger), mais musical chez Paliani.

livret est fonction, non du texte de départ, mais de la mise en scène élaborée autour de ce texte. La structure choisie par Paliani répond à un impératif de découpage logique du spectacle et non à un partage préexistant propre au texte-support musical.

La collection de mises en scène de Louis Paliani se caractérise donc par une certaine homogénéité formelle. La présentation normalisée, les rubriques récurrentes, l'utilisation de légendes et de signes spéciaux, la présence de schémas novateurs, le découpage et le renvoi vers la partition constituent des particularités qui fondent autant la singularité que l'unité de la collection. La rigueur dans l'organisation répond à la précision du contenu. Les livrets révèlent une foule d'informations, ne laissant au hasard aucun domaine de la représentation scénique : aspects musicaux, description des mouvements et direction d'acteurs, éléments techniques relatifs aux rideaux, aux costumes, aux décors, proposition d'adaptation, constituent autant de sujets divers qui concourent, grâce au travail de Paliani, à la richesse et à la précision descriptive des livrets. Tous les paramètres de la représentation théâtrale sont ainsi passés au crible. L'étude thématique du détail de ces informations permet de comprendre quelles sont les logiques mises en œuvre par Paliani pour transposer sur papier la complexité d'une représentation qui exige une méthodologie de travail adaptée, ainsi que le contrôle de paramètres très divers, sur le plateau et en coulisse, avant et pendant le spectacle. Ce sont autant de domaines d'expertise que la polyvalence de Paliani permet de rendre accessibles à un public souhaité le plus large possible.

2.2.5.2 Approche thématique du contenu de la collection

Le but de la collection est bien de délivrer le plus d'informations relatives à la représentation du spectacle. À l'exception des costumes, de la distribution et des décors pour lesquels les données sont réunies presque exclusivement à un même endroit du livret, les informations sont délivrées au gré des besoins, selon une chronologie qui est celle de la représentation théâtrale. Des indications diverses, mais se rapportant à un même champ du travail scénique, sont dispersées au sein des livrets. L'étude thématique des composantes du spectacle telles que décrites par Paliani, permet de mettre à jour des particularités propres à la collection de la mise en scène, et à la vision du spectacle qu'il véhicule au travers de ces livrets. Les informations qu'il sélectionne recouvrent quelques thématiques principales : les aspects techniques, le travail d'acteur, l'approche musicale et l'expertise liée à la création. Ces éléments concernent les diverses catégories de

participants au spectacle. Le soin porté aux détails est le même, qu'il s'agisse des solistes, des chœurs, des comparses³⁴ ou des danseurs. Les notes à propos des solistes occupent la majeure partie des livrets, et le travail de mise en scène à leur intention est le plus élaboré. Pour autant les chœurs ne sont pas en reste et font l'objet d'un soin particulier. À l'instar des comparses, les artistes des chœurs ne sont pas systématiquement traités comme une masse une et indivisible. Bien que le degré de précision de la mise en scène les concernant varie selon l'œuvre et l'importance qu'ils y occupent, ils sont souvent divisés en groupes. Le livret des *Vêpres siciliennes* montre un exemple de ce type de traitement du chœur en différents groupes distincts, en fonction des besoins de la mise en scène. Pour des raisons de commodités musicales, cela peut correspondre à un type de voix en particulier. À la page trois de ce livret, Palianti introduit un schéma qui montre cette approche par sous-catégories de voix³⁵. Premier et deuxième ténor sont ainsi répartis en divers groupes et il en est de même pour les premiers et deuxième dessus³⁶. Ces groupes ne sont pas indissociables et peuvent être éclatés selon le besoin de la mise en scène. Ce type de travail montre un degré de détails très minutieux, supposant une mise en place, délicate à faire sans l'aide d'un livret. On comprend ainsi l'enjeu que porte ce dernier : il permet d'atteindre un degré de précision et de conformité très pointu. Dans ce livret des *Vêpres siciliennes*, à l'acte deux, Palianti en offre un exemple ciselé à propos du chœur :

Ballet et fête. Après les huit premières mesures de l'Allegro Vivace, une dizaine de paysannes (premiers et second dessus), et quelques paysans (messieurs des chœurs) entrent gaîment par le troisième plan jardin 8, et portent leur regard vers le haut du monticule 7, par où descendent gaîment aussi d'autres paysans et d'autres paysannes. Ces derniers venus courent se placer sur les paliers, et les marches 5 et 6. Les premières descendent occuper l'extrémité de l'avant-scène cour. Quelques paysans (messieurs des chœurs) entrent alors par la face cour, et se tiennent derrière les dames. Alors du monticule 7, descendent, bras dessus, bras dessous, et en dansant, six jeunes fiancées (premier et second sujet de la danse). [...] quelques paysans comparses entrés par les plans lointains, garnissent le fond.

Bien que ces éléments aient probablement fait l'objet d'un accord entre les musiciens (chef d'orchestre compris) et les créateurs de la mise en scène, on remarque que les besoins de la mise en scène l'emportent sur des impératifs spatiaux relatifs aux diverses tessitures du chœur³⁷. Notons aussi que les comparses font l'objet ici d'une

³⁴ Le terme de comparses est le mot employé à l'époque pour désigner des acteurs non chantants employés à des fins de figuration.

³⁵ Voir en annexe 62 la reproduction de ce schéma.

³⁶ Ce qui équivalait à une division en deux des voix féminines les plus hautes (soprani 1 et 2 ou soprani et mezzis).

³⁷ Ce degré de détail est bien entendu variable, et les formules très générales telle que « mesdames des chœurs » ou « mesdames et messieurs des chœurs » figurent elles aussi en bonne place pour dépeindre des mouvements de groupe plus simples à organiser. On ne sait d'ailleurs pas de quelle manière ce détail est

attention toute relative, et assez représentative du dernier rang qu'ils occupent souvent en matière de détails scéniques³⁸. Quant au ballet, Paliani l'intègre pleinement comme étant un élément important du spectacle mais signale aussi les limites de son expertise dans ce domaine. Par faute de maîtrise technique il fait un traitement particulier des scènes dansées qui sont intégrées au discours sur la représentation mais sous une forme différente. Le régisseur apporte des renseignements complémentaires relatifs à la danse, lorsque celle-ci interfère avec le reste des actions scéniques qu'il décrit. Le rapport avec ce point précis est par conséquent parfois ambigu. Dès que possible, Paliani renvoie sur ce point à des sources extérieures. Dans ces mêmes *Vêpres Siciliennes*, il se repose sur la brochure :

Je transcris la description du ballet que donne la brochure : « une corbeille s'élève de terre ; elle est formée d'arbustes verts et de plantes qui ne croissent que l'hiver, leurs feuillages sont couverts de givre et de neige. Du sein de la corbeille, sort une jeune fille qui représente l'hiver et qui repoussant du pied le brasier que ses compagnes viennent d'allumer, danse pour se réchauffer. Les glaces se fondent bientôt, aux chaudes haleines de zéphyrs qui traversent les airs, l'hiver a disparu, le printemps sort d'une corbeille de fleurs : bientôt il fait place à l'été, jeune fille qui sort de cette corbeille, entourée de moissons dorées. La chaleur l'accable et elle demande aux naïades de la fraîcheur de leurs sources. Les baigneuses sont mises en fuite par une faune qui paraît, précédant l'Automne. Les sons du sistre et des cymbales annoncent les Satyres et les Bacchantes, dont les danses animées terminent le divertissement.

La délivrance d'informations sur la danse est l'un des rares cas où Paliani introduit au sein du livret des éléments extérieurs cités tels quels. Bien qu'il propose souvent au lecteur des renvois vers la brochure, à d'autres moments du discours (souvent en exerçant son esprit critique pour invalider ou amender son contenu), il reproduit rarement le texte tel quel. Le même procédé est utilisé dans le livret du *Carnaval de Venise*. Une section programme du ballet, qui décrit sous forme de pantomime les actions du ballet, est reportée en fin de livret pour ne pas gêner la lecture³⁹. Le ballet est bien un élément de la mise en scène mais sa description est périphérique aux discours sur lesquels se concentre Paliani et que la danse vient agrémenter, comme un objet extérieur, un complément. La condition pour qu'elle soit intégrée au discours semble être la suivante : qu'elle entretienne un point de contact particulier avec la mise en scène décrite. Les références au ballet ont en effet place lorsque le dispositif scénique doit prendre en compte la présence des danseurs. Dans le livret de *Manon Lescaut*, Paliani note ainsi : « Au lever

appliqué lors des reprises car l'on ne dispose pas d'informations sur la conformité des mises en scène par rapport à la collection lors des reprises.

³⁸ Leur présence en scène génère la plupart du temps beaucoup moins de commentaire que les autres participants au spectacle, ou du moins des commentaires moins détaillés.

³⁹ Voir sa reproduction en annexe 63.

du rideau, de jeunes esclaves indiens dansent au milieu du théâtre (les danseurs et les danseuses sont indiqués par des points forts⁴⁰ ». À l'inverse, Paliani note aussi lorsque la danse doit se conformer à une particularité de la mise en scène ou de l'exécution musicale. Dans le livret du *Premier jour de bonheur*, on peut lire un exemple de ce type de cas : « Sur le rythme des quatre mesures qui précèdent le chant, Mesdemoiselles de la danse s'avancent pas à pas derrière Djelma, prêtent l'oreille, prennent une gracieuse attitude et répondent en pantomime (toutes en même temps et en mesure) aux questions qu'elles entendent ⁴¹ ». C'est bien pour s'assurer de la concordance avec le reste de l'exécution théâtrale et musicale que Paliani mentionne la chorégraphie. Il s'agit de coordonner plus que de diriger, dans le but d'harmoniser l'ensemble des mouvements. C'est dans cette perspective qu'il signale les entrées et les sorties des danseurs au même titre que celles des autres artistes⁴². Les entrées et les sorties sont indiqués pour tous, et souvent accompagnées d'un numéro de porte ou de la mention d'un côté (cour ou jardin) afin d'éviter toute confusion. Ces précisions s'appliquent à tous les artistes confondus. Cette distorsion entre le soin accordé aux éléments de mise en scène et le scrupule à détailler tout ce qui se rapporte à l'art chorégraphique peut s'expliquer par la culture artistique de Paliani. Bien qu'ouvert d'esprit, comme le montre la diversité des livrets choisis, Paliani évolue dans l'univers de l'Opéra Comique. Ce théâtre n'est pas connu pour son attachement à la danse contrairement à l'Opéra de Paris pour lequel le ballet est l'un des temps forts de la représentation, attendu et exigé par le public. La présence de scènes dansées est d'ailleurs intégrée au cahier des charges de l'Opéra de Paris. Cette tradition, absente à l'Opéra Comique, explique en partie pourquoi Paliani n'est pas des plus prolixes lorsqu'il s'agit d'aborder le sujet de la danse⁴³. L'intérêt qu'il y porte est limité car les danseurs sont en majeure partie exclus du travail de mise en scène, de la direction des chanteurs, au centre des écrits du régisseur de l'Opéra Comique.

⁴⁰ Les points forts sont plus gros et épais que les autres points employés comme signes.

⁴¹ p. 10 du livret.

⁴² Livret de *Quentin Durward* « Mesdames de la danse disparaissent par l'issue E », p. 10.

⁴³ Les registres d'émargement du personnel conservés aux Archives nationales dans le fonds AJ13 témoignent cependant de l'engagement régulier d'artistes de la danse dit « du ballet » à l'Opéra Comique. Leur présence dans les spectacles revêt toutefois une importance moindre et ne relève pas de l'obligation pour les compositeurs et auteurs prétendant écrire pour le théâtre.

2.2.5.2.1 Le travail d'acteur : gestion des mouvements, direction d'acteur et prise en compte du regard du public

Le travail des mouvements

Une grande partie du travail de Paliani, et non la moindre, consiste à rendre par les mots, la réalité d'une mise en scène, enchaînement de mouvements. Le mouvement à transcrire comprend à la fois le déplacement individuel d'un personnage et l'évolution de la composition de la scène du point de vue de la place de chaque personnage ou groupe. Pour décrire ces trajectoires, Paliani s'appuie nous l'avons vu, sur la plantation comme cadre servant de repères aux emplacements autant qu'aux déplacements. Il emploie le plus souvent un ton descriptif, très neutre, au présent de l'indicatif. Le personnage « fait tel geste, marche ainsi, etc. » Dans de rares cas, Paliani a recours à l'impératif tel que « promenez-vous-en tous sens⁴⁴ » ou encore « descendez en scène », « remontez en scène ». Se développe un vocabulaire spécifique aux indications de mouvements⁴⁵. Ces indications visent à créer le bon emplacement, mais aussi le bon espacement entre les personnages afin de créer l'effet souhaité⁴⁶. Pour les places, il s'appuie à l'occasion sur un schéma linéaire présentant l'ordre des personnages et permettant de synthétiser visuellement des informations qui auraient été coûteuses en termes de longueur de texte⁴⁷. Quant à l'espacement, il est difficilement imaginable à partir d'un schéma. Paliani complète donc au besoin lorsqu'il juge cela nécessaire. Pour s'assurer que la bonne image soit réalisée il note ainsi dans le livret du *Val d'Andorre* : « De l'espace entre chaque personnage ».

Dans le contexte de la rédaction d'un livret, la description des mouvements est incontournable et constitue ni une exception, ni une marque d'originalité. Paliani imprime toutefois à cette description un supplément d'âme. En homme de plateau, il

⁴⁴ Livret du *Château Trompette*.

⁴⁵ La description des positions génère elle aussi un vocabulaire attendant ; dans le livret de *Lucia di Lamermoor* on lit : « Au lever de rideau, Mesdames et Messieurs les chœurs sont disséminés par groupes et par couples sur toute la surface de la galerie, comme on dit communément en écumoire ».

⁴⁶ Cette notion d'effet souhaité est au cœur du travail de Paliani. Bien plus que la position elle-même, c'est l'effet rendu par cette position qui est important. Dans le livret de mise en scène de *Norma*, on peut lire au début de l'acte 3 en bas de page : « Autre note du traducteur (1) pour que cette scène importante produise tout l'effet désirable, il est indispensable que l'artiste chargé du rôle de Norma, menace presque constamment Pollion du geste ou de la voix. Toutes les paroles de Norma à Adalgie, concernant Pollion, doivent être dites en regardant et menaçant celui-ci, plutôt qu'Adalgie ».

⁴⁷ Voir en annexe 60 plusieurs exemples de ce type issus du livret de *Quentin Durward*. Le recours à ce type de ligne descriptive est très fréquent.

dépasse l'énonciation linéaire des déplacements. Elle devient bien plus qu'une succession d'évènements successifs. Il ajoute des informations qui traitent de l'ordonnancement⁴⁸, de la durée et de la qualité des mouvements suggérés, qui s'inscrivent dans un temps précis. La vitesse d'exécution compte autant que le temps imparti pour leur réalisation totale. Dans le livret de *L'Ambassadrice*, il note à propos de l'arrangement de la scène par des domestiques, « ce mouvement doit s'exécuter très vite et très silencieusement ». Puis il précise que « la porte s'ouvre brusquement ⁴⁹ ». Dans *L'Éclair* il suggère par exemple d'« Animer le quatuor ». Dans *Les Pontons* il demande : « Animer le plus possible ce lever de rideau ». Ce qui compte c'est moins la nature du mouvement que l'effet provoqué. Paliani se contente ainsi parfois de citer l'effet en laissant le choix du bon geste à la discrétion des interprètes. C'est l'effet rendu qui importe et non le moyen d'y parvenir. Le tempo des mouvements compte dans la réalisation exacte de la mise en scène⁵⁰, tout comme la durée des actions qui, elle non plus n'est pas laissée au hasard. Paliani va au-delà du simple ordonnancement du mouvement et mesure le temps imparti à chacune des actions afin de calibrer l'équilibre du plateau et de coordonner au mieux les actions simultanées⁵¹. C'est dans ce type de précision que vient se loger la délivrance d'une expertise de sa part. S'il n'est pas difficile de consigner par écrit un déplacement, il est en revanche beaucoup plus délicat d'en retranscrire la subtilité rythmique. Car c'est bien de rythme dont il est question. Le rythme de l'action est pensé dans la collection au regard du rythme de la musique, pour l'accompagner. La durée du mouvement est exprimée en durée musicale. Dans *Les Vêpres siciliennes* Paliani note à propos d'une sortie de chœur :

Les soldats [...] rentrent dans la caserne sans confusion. Les seconds dessus s'éloignent par le fond gauche. Suivent quelques hommes du peuple (secondes parties). Les premiers dessus s'éloignent par la droite. Suivent les ténors, hommes du peuple. Cette sortie occupe vingt mesures de ritournelle.

⁴⁸ L'ordre du mouvement est le premier degré de description du mouvement. Il s'étend sur une échelle de détails très variable. Si Paliani est capable d'indiquer de manière très générale « mouvement général des chœurs » dans *Don César de Bazan*, il est aussi capable d'attribuer un numéro à chaque domestique dans *L'Ambassadrice* afin de coordonner les mouvements avec précision. Dans *Joseph*, Paliani use de cette même numérotation pour organiser un défilé. Ce procédé est très employé pour régler les entrées et les sorties des groupes.

⁴⁹ L'expression « peu à peu » est aussi très employée dans ce contexte

⁵⁰ La manière d'exécuter le mouvement est plus importante que sa simple exécution. Dans le livret du *Voyage en Chine*, Paliani écrit : « Dès les premiers sons de l'orchestre, des domestiques entrent de 1 ; rangent les chaises de gauche dans l'ordre suivant : font disparaître la travailleuse, vont ranger au lointain cour, le canapé et la chaise de droite puis ils se tiennent au fond ; ce service doit s'exécuter très vivement et très silencieusement ».

⁵¹ Le fait de se caler sur la musique induit de faire une chronologie des actions. Mais l'opéra-comique et son alternance du parler et du chanter complique la donne. Paliani utilise à l'occasion d'autres stratagèmes. Dans *La reine de Saba*, on trouve un rare exemple de numérotation chronologique des actions pour rendre l'ensemble plus clair. Voir cet exemple en annexe 64.

Sur les quatre dernières qui terminent l'introduction, Montfort descend lentement jusque sur le second plan.

Le temps musical sert de mètre-étalon au mouvement dont il définit la durée⁵². Cette minutie a pour but l'harmonie des enchaînements⁵³. La cohérence de la mise en scène tient aussi en cette succession organisée de mouvements. Paliani n'oublie pas de préciser dans le livret dédié à la mise en scène de *La Reine d'un jour* : « ce petit mouvement doit être tout à fait terminé quand commence la ritournelle du second couplet ». Le découpage du temps de la représentation d'après la partition fait émerger des repères clairs, du moins pour un musicien. Le mouvement peut ainsi être anticipé. Le travail de celui qui remonte l'ouvrage consiste, tel que le conçoit Paliani, à préparer, anticiper, pour permettre le bon rythme. Dans *Le Diable au Moulin* : « Tout ce mouvement doit s'exécuter le plus silencieusement possible et de manière que tout le monde soit placé, et assis, quelques mesures avant ces mots : « *Mais la future où donc est-elle ?* » puis il ajoute « tout doit être fini sur le dernier accord du morceau ». La bonne exécution du mouvement par l'interprète implique donc une sensibilité musicale. La mise en scène ne peut être construite en dehors de la partition et le travail des mouvements en est la pleine illustration. Dans certains cas, le mouvement est même pensé à partir du texte musical dont il vient renforcer, souligner un effet. À la page 14 du livret de *L'Etoile* on lit : « Sur le dernier accord de la ritournelle qui termine le trio, Nathalie 1, Ekimona 2, paraissent tout à coup sur le seuil de l'ouverture du fond de la porte ». L'action d'entrée vient souligner la fin d'un épisode musical. Enfin, certains moments de la représentation montrent une parfaite fusion entre le mouvement et le temps musical. Cette fusion est telle que l'on ne sait plus si la musique obéit au mouvement ou si c'est l'inverse. Dans *L'Etoile*, Paliani demande « Réglez les divers mouvements de l'exercice (militaire) sur

⁵² Ce choix du temps musical comme unité de mesure est assez logique. Le fait de compter un nombre de mesures permet de s'affranchir des éventuelles variations de tempo. Il serait impossible et inopérant de parler par exemple en nombre de secondes ou de minutes. Ce sont encore l'expérience et le pragmatisme de l'homme de plateau qui expliquent l'efficacité des termes choisis. Le calibrage est toujours d'une grande précision. C'est le cas dans le livret de *Maître Pathelin* « Les dix mesures de ritournelle qui terminent le duo servent aux jeux de physionomie de Josseaume ébahi ». Dans *Le Prophète* Paliani insiste sur la notion de praticité attachée à la partition : « Les lettres de l'alphabet A B C, etc. qui sont placées de distance en distance dans la partition se trouvent aussi dans les parties d'orchestre gravées. Lorsque, dans les répétitions, on est obligé d'interrompre le cours d'un morceau ou qu'on veut s'arrêter à l'étude d'un passage, il suffit que le chef d'orchestre indique à quelle lettre ou combien de mesures avant telle ou telle lettre on doit reprendre ce qui évitera des pertes de temps considérables ».

⁵³ C'est bien la simultanéité des mouvements variés qui permet la bonne exécution. Dans *Jenny Bell*, Paliani explique que « dès les premiers sons de l'orchestre, les mouvements suivants s'exécutent simultanément ».

le temps de la mesure ». L'exemple le plus aboutit et le plus détaillé en est présenté dans ce même livret de *L'Etoile du Nord*. Dans cette scène de duel à l'épée il est réglé à la note près :

Sur le second « qui décidera » Nathalie doit être en garde et se fendre de suite sur le *FA DIEZE*, être en garde sur le *MI* 2^e temps de la mesure suivante, se relever sur la syncope du *FA DIEZE*, se fendre sur la syncope du *SOL*, se relever sur la syncope du la bémol, se fendre sur le si 1^{er} temps, se relever en ramenant le pied gauche au pied droit en frappant sur la dernière note *MI*. , De son côté, Ekimona sur le second *Qui décidera*, *SOL* doit être en garde, se fendre sur le second *FA DIEZE* de la mesure, se relever sur le *MI* premier temps ; se fendre sur la syncope du *FA DIEZE*, se relever sur la syncope du *SOL*, se fendre sur la syncope du *LA BEMOL*, se remettre en garde sur le *SI* premier temps, porte le pied gauche au pied droit, frappant sur la dernière note *MI*. Sur ce dernier *MI* les deux vivandières font face au public qu'elles saluent de nouveau militairement.

Ce degré extrême de précision n'est pas la norme. Dans ce domaine Paliani fait preuve de discernement et de souplesse. C'est toujours l'intelligence du plateau qui prime sur la potentielle rigidité des indications. Il est bien conscient de cela et son soin apporté à la conformité des mises en scène n'exclut pas une part de lucidité. Dans *Le Diable au moulin*, il avoue que : « Ces dernières positions ne sont indiquées que parce qu'il faut en indiquer, mais le mouvement de la scène veut que Toinette et Fargeau, à mesure qu'ils voient Antoine s'avancer (ce dernier arrive par le lointain cour) veulent sortir et reculent avec effroi ». La transcription des mouvements n'a rien d'un simple travail artificiel. Elle met en jeu les connaissances musicales et théâtrales du régisseur et fait appel à son intelligence pour choisir la manière la plus juste et la plus opérante de copier le mouvement. Ce travail est toujours motivé par un souci de cohérence de la mise en scène. Paliani dépasse le simple rôle de transcripteur. Dans le livret de *La Chaste Suzanne*, il prend position pour justifier des éléments de mise en scène : (p. 20) « NOTA. Après le premier chœur des gardes, la première femme de droite est sortie par la porte H et revient presque de suite dire à ses compagnes : — Ils ne sont plus là. C'est ce qui justifie la sortie de Daniel par cette porte ». Il pose son regard et son esprit critique de régisseur sur la mise en scène à recopier. La transcription du mouvement peut apparaître comme l'une des composantes les plus techniques et neutres de son écriture. Chez lui, elle déploie un degré de précision tel, qu'elle met en jeu la question du rythme du jeu théâtral et du rapport à la musicalité de l'ouvrage. Le régisseur garde pourtant à l'esprit la nécessité mais aussi les limites d'un tel cadre qui selon lui ne doit pas céder sa place à l'intelligence des acteurs⁵⁴. Outre les mouvements, les chanteurs doivent composer avec la direction d'acteur propre à tout metteur en scène.

⁵⁴ Le terme retenu à l'époque est bien celui de « régler » la mise en scène et non celui de « fixer » : « NOTA. Après le premier chœur des gardes, la première femme de droite est sortie par la porte H et revient presque

La direction d'acteur

Bien que la majeure partie des commentaires au sein des livrets se rapportent à la description des actions physiques (mouvement, travail de groupes, évolutions de chanteurs et autres protagonistes, sur le plateau,) Paliani distille, bien que précautionneusement, des éléments relatifs à la direction d'acteur. Par direction d'acteur nous entendons, ce que doit comprendre la « bonne exécution de la mise en scène ». Cela exclut le champ de toutes les actions normalisables sous forme de schéma⁵⁵. C'est ce qui peut être retranscrit de manière rationnelle et objective. Cette part est précisément celle qui se dérobe dès qu'il s'agit de noter la mise en scène car elle relève de l'impalpable. Comment décrire les nuances d'une interprétation ? Il est cependant possible de donner des indications dans le but de se rapprocher au mieux de ce que le rédacteur du livret en perçoit. C'est précisément ce à quoi s'emploie Paliani qui tente de donner malgré tout le plus d'éléments possibles dans ce domaine. C'est aussi ce qui constitue la singularité de la collection. Cette part de l'interprétation est fondamentale mais difficilement verbalisable. Elle le serait encore moins par quelqu'un qui n'a pas une pratique du plateau. C'est bien au travers de ce type d'indications que l'on perçoit la triple fonction de Louis Paliani. Son expertise d'interprète lui permet de retranscrire au plus juste les intentions attendues pour la bonne exécution d'un rôle. Le premier degré de ce travail est la description de certaines scènes où se succèdent gestes simples ne nécessitant pas de déplacement sur le plateau, et transcription du discours intérieur du personnage :

Pendant la dernière partie de la lecture de la lettre, Simplet aperçoit de la poussière sur ses souliers et les bas de son maire. Il époussette tranquillement – le docteur fait un geste d'impatience – Viens Betzi ; le docteur et Betzi se dirigent vers la maison de droite. Tout à coup on sonne fortement à la grille (En dehors H). Les trois personnages s'arrêtent spontanément.

Dans cet extrait du livret du *Mariage extravagant*, Paliani met à jour ce qui est précisément le cœur de la direction d'acteur. Alors qu'il aurait pu se contenter d'une simple approche descriptive « Simplet époussette tranquillement » il énonce aussi ce qui motive le geste « Simplet aperçoit de la poussière sur ses souliers ». On bascule là dans un degré supplémentaire du discours sur la mise en scène. La tâche de Paliani ne se limite

de suite dire à ses compagnes : « Ils ne sont plus là ». C'est ce qui justifie la sortie de Daniel par cette porte », p. 20.

⁵⁵ C'est précisément cette difficulté à transcrire l'interprétation souhaitée qui explique le peu d'indications dans ce domaine. Notons que contrairement à d'autres rédacteurs, Paliani n'y renonce pas complètement.

pas à décrire la bonne action à réaliser mais à influencer sur sa réalisation par tous les moyens possibles. Cette manière d'associer une action à un contexte énoncé n'est pas pour autant la norme. Elle intervient très ponctuellement et semble un ajout au discours principal. Dans le livret du *Domino noir*, cette hiérarchie se manifeste par l'usage d'une note de bas de page :

(1) Horace, sans être remarqué des autres personnages retire doucement la clé de la porte de droite qu'il ferme à double tour, met la clé dans sa poche, puis écoute avec anxiété la conversation de Juliano et lord Elfort.

Ce rare usage de la note de bas de page permet en effet la focalisation sur un personnage particulier. Cela induit une attention particulière à porter à un moment précis et pour un personnage précis. Au lieu de délivrer l'information en bloc, Paliani dessine au gré de sa rédaction, un ordre, une hiérarchie des actions qui doivent aider à rendre l'effet voulu, lequel ne peut pas être notifié par le simple usage d'un schéma. Ce niveau de détail concerne essentiellement les solistes. Bien que les chœurs puissent faire l'objet d'un travail dans la composition visuelle de la scène (séparation en plusieurs groupes par exemple), ils ne semblent pas concernés par un travail plus détaillé de direction d'acteurs. Ils représentent les éléments d'un tout au sein duquel les individualités s'effacent au profit du groupe. Le détail de l'interprétation ne paraît pas les concerner, du moins si l'on se fie à la vision que livre Paliani par le biais des livrets de mise en scène. À propos des figurants souvent désignés sous le terme de comparses, le fait est encore plus marqué. Leur corps, leur individualité disparaissent à tel point que leur identité, leur présence sur scène se limitent à leur apparence visuelle. Dans le livret le *Cent-Suisse*, ils sont désignés par leurs costumes : « des masques, des dominos verts ».

Les informations relatives à la direction d'acteur se concentrent donc sur les rôles principaux et se rapportent presque toujours aux mêmes éléments. Elles traitent pêle-mêle de la caractérisation générale du personnage, de son humeur, du travail du regard ou encore de l'intensité souhaitée dans l'interprétation. La caractérisation des personnages fait l'objet de rubriques à part. Dans la mise en scène du *Diable au moulin*, c'est une note de bas de page qui éclaire sur le personnage d'Antoine :

L'artiste chargé du rôle d'Antoine devra être mis le plus coquettement possible. Sa physionomie toujours riante ne doit s'assombrir que pendant les courts instants où la colère domine. Ils se renouvellent très fréquemment, il est vrai mais ils ne doivent pas laisser de traces prolongées. Bref, le caractère du personnage doit être très sympathique au public⁵⁶.

⁵⁶ Livret de : *Le Diable au moulin*. Note de bas de page. p. 2.

L'exemple de la mise en scène de *Mina* constitue lui aussi une exception ; à la fin du livret à la suite des indications pour les costumes, Paliani introduit une importante section qu'il baptise « caractère pour les rôles de Mina⁵⁷ » :

La Comtesse 45 à 50 ans, femme de cour. De la noblesse dans les manières et la diction, de l'élégance dans le costume. L'habitude du commandement, de la douceur et un sourire de protection pour ce qui l'entoure. De la gaîté dans sa scène du 2^e acte avec le Colonel. Une physionomie observatrice au même acte, au sujet des amours de Mina et de Limbourg ; de la dignité, et même un peu d'emphase quand elle parle de son frère défunt, qu'elle lit le testament, et pour faire sentir la faveur dont elle jouit auprès de la Reine. De la chaleur et du comique dès qu'elle paraît au 3^e acte, et surtout pour le dénouement de la pièce.

La Baronne, 22 à 25 ans. Manières nobles et distinguées ; costume simple, mais élégant ; de la douceur, de la gaîté, de la bienveillance pour Mina ; un peu de raillerie dans sa scène du 2^e acte avec le Colonel, de l'amour pour lui ».

Le Colonel. Premier rôle de comédie, 26 à 30 ans ; bon ton, bonnes manières de la gaîté quand l'intrigue de la pièce ne lui donne pas d'humeur ; du comique et de la vivacité dans la scène du deuxième acte, où il fait son mensonge à la Comtesse ; de l'amour pour la Baronne, surtout au 3^e acte ; de la douceur et de la bienveillance envers Mina.

Mina, 17 à 18 ans. Ingénuité complète, presque pas de gestes ; étonnement de tout ce qu'on lui dit, de tout ce qu'elle voit au premier acte. Sourire naïf et doux ; gaîté d'enfant jusqu'à sa romance du deuxième acte écrite par Limbourg ; puis inquiétude, tristesse, préoccupation ; enfin douleur et larmes quand la comtesse sort après lui avoir dit que Limbourg a de l'amour pour la Baronne. Même tristesse au troisième acte jusqu'à l'arrivée de Limbourg ; puis gaîté vive et enfantine et émotion bien nuancée pendant le quatuor où elle apprend peu à peu à lire dans son cœur. Beaucoup d'amour naïf pour Limbourg pendant toute la pièce, soit dans ce qu'elle dit, soit dans ses regards et dans ses sourires ».

Limbourg, 20 à 25 ans. Élégance et noblesse ; amoureux de cœur. Cet amour doit augmenter d'acte en acte. Vivacité, impatience dans la scène du premier acte avec Jaquet, jeune premier rôle de comédie.

Jaquet, 25 à 26 ans. Costume prussien de village. Bavard, naïf, sans malice ; très dévoué à Mina, comique dans ses manières et dans son embarras, quand elle lui adresse des questions sur l'amour, et dans sa stupéfaction et tout ce qui se passe derrière le paravent et jusqu'à la fin de la pièce ; véritable trial.

Cette description assez fine est signée de l'auteur. Paliani se met donc en retrait et l'on comprend que ce type de précision est évacué des livrets car il relève de la volonté de l'auteur et non de l'expertise du régisseur à proprement parler. Là où l'on pourrait attendre des indications de caractère pour chaque moment particulier du jeu, on trouve plutôt un état d'esprit général qui certes évolue au fil de la pièce mais est attaché au personnage pour une durée certaine. C'est encore l'un des cas de figures où Paliani s'efface derrière la brochure et les indications apportées par l'auteur du texte. Il ne renonce pourtant pas tout à fait. À mi-chemin entre la caractérisation générale des

⁵⁷ Livret de mise en scène de *Mina*, p.9-10 signé E. De Planard.

personnages qui revient à l’auteur et le détail du jeu qui, nous le verrons, revient à l’acteur, il convoque quelques indications relatives à la direction d’acteur à un moment précis du jeu. Le type de sentiment éprouvé par le personnage, et donc celui qui doit être rendu sur scène, est détaillé au moyen d’une succession d’adjectifs relatifs à l’humeur : Ainsi, « M. Pantalon entre et descend gaîment en scène. Son aspect jovial contraste avec l’air inquiet et embarrassé des autres personnages⁵⁸ ». Dans *Les Absents*, le personnage de Léonard « sort tristement » puis est « effrayé ». Les personnages de *L’Ambassadrice* se doivent d’adapter un « air câlin » puis « dédaigneux ». Amicalement, froidement, gaîment, constituent autant de mots régulièrement employés par Paliani⁵⁹. Il apporte à tout cela quelques nuances afin de rendre le jeu de scène le plus fidèlement possible. Ces suppléments d’informations amendent l’intention de jeu en termes de rythme ou d’intensité. L’adverbe « très » est facilement employé⁶⁰ pour modeler l’intensité et Paliani module son récit grâce à ce procédé. Il précise par exemple que « tous ces mouvements sont exécutés très vivement ». Ce jeu se déploie dans un temps qui n’est pas laissé au hasard et influe sur le rendu du jeu d’acteur⁶¹. La fréquence d’un geste⁶² ou la courbe d’un ressenti émotionnel⁶³ sont eux aussi dignes d’être mentionnés. Paliani est attentif à noter les jeux de regard. Cet élément permet en effet de donner du relief à une scène, il vient agrémenter un tableau au-delà de la simple indication des mouvements. Ce jeu de regards peut être individuel⁶⁴ ou collectif⁶⁵.

Ces indications sont finalement assez réduites. Peu nombreuses, elles parsèment les livrets sans constituer une part importante de l’information délivrée. La direction individuelle des acteurs passe après le soin accordé à la restitution d’une ambiance générale sur le plateau. Paliani indique à propos d’une scène que « L’aspect général est

⁵⁸ Livret de *Bonsoir Monsieur Pantalon*.

⁵⁹ Ces indications d’état d’esprit peuvent concerner le chœur. Dans le livret du *Brasseur de Preston*, Paliani suggère une entrée du chœur « gaie et animée ».

⁶⁰ Dans *L’Ambassadrice* Henriette est « très émue ».

⁶¹ La question de l’intonation est elle aussi le plus souvent laissée de côté ce qui se comprend car contrairement au théâtre parlé, le chant contraint à une rigueur dans l’émission. L’interprétation musicale permet cependant quelques nuances que Paliani évoque dans *Le Songe d’une nuit d’été* : « Shakespeare se relève lentement et dit avec un accent qui peint en même temps la surprise, le respect et l’ami ».

⁶² Dans *Une Chaîne* « Hector s’appuie de temps en temps amicalement sur l’épaule d’Emmeric ». Le geste est d’ailleurs souvent lié à l’utilisation d’un accessoire ou à un élément de costume plus qu’à une intention de jeu. Dans *Le Chevalier du Guet*, Paliani note que « Le vicomte remet son chapeau ».

⁶³ Dans *La main de fer* « Oegidius, dont l’émotion est de plus en plus visible ».

⁶⁴ Le livret de *L’Ambassadrice* indique que « Benedict qui n’a fait que contempler Henriette depuis le début du morceau ».

⁶⁵ On lit ainsi régulièrement « tous les regards se tournent vers... ».

des plus riants⁶⁶» ou que « « Cette scène doit être très gaie, très animée⁶⁷ ». La mise en scène de *La Dame de pique* exige un « grand silence » et un « moment d’anxiété » tandis qu’il faudra pour remonter *Le Songe d’une nuit d’été* qu’« au lever de rideau, la plus grande animation règne sur le théâtre ».

Cette rareté des indications de direction d’acteur et leur précision parfois très approximative pose question, alors que Paliani est si exigeant lorsqu’il s’agit de rendre compte du reste de la mise en scène (éléments techniques et mouvements). Deux pistes d’explications peuvent être envisagées : la latitude laissée à chaque interprète en matière de jeu de scène, et la présence implicite de la brochure, comme une source de référence consultable en complément du livret de mise en scène. À cette époque, le jeu de scène est en effet pour partie une prérogative de l’interprète lui-même qui est censé être suffisamment au fait de traditions interprétatives et du goût du public en la matière pour composer de lui-même un jeu de scène original et respectueux du spectacle⁶⁸. Les positions physiques ne sont par exemple jamais évoquées. Le corps de l’acteur, et tout ce qui s’y rattache, est mis à part. Le costume est le seul élément physique qui échappe semble-t-il à la discrétion de l’interprète⁶⁹. La place laissée au chanteur n’est pas un renoncement forcé, elle est assumée et même formulée très explicitement par Paliani dans le livret consacré au *Pardon de Ploërmel*. À la page 11 du livret, il indique : « C’est à l’intelligence de l’artiste à mettre ces couplets en scène ». L’obsession de Paliani pour la « conformité » de la mise en scène a donc pour limite la confiance qu’il accorde aux exécutants. Consignée sur livret, elle est le contenant qui accueille une performance individuelle, elle peut être guidée, mais non totalement dirigée. Il est lui-même chanteur et mesure très bien à quel moment ses indications dépassent les bornes de la mise en scène. On retrouve ici la traditionnelle dichotomie⁷⁰ entre mise en scène matérielle (le champ couvert par le livret) et mise en scène immatérielle (le jeu). La liberté⁷¹ accordée

⁶⁶ *La Reine de Saba*, acte 4.

⁶⁷ *Les Porcherons*.

⁶⁸ Sur l’individualité du jeu voir les travaux de Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *op.cit.*

⁶⁹ Cette pratique à ses limites. Elle exige un personnel formé et compétent.

⁷⁰ Voir André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », dans Sarrazac, J.-P., & Marcerou, P. (éd.), *Antoine, l’invention de la mise en scène*. Arles, Actes Sud, 1903, p. 106-120. « Il y a deux mises en scènes, celle que j’ai qualifiée de « plastique » (décors, costumes, accessoires, éclairage), et la mise en scène que j’appellerai “intérieure”, et qui est encore un art ignoré chez nous. Celle-ci, serait en effet, l’art de révéler le fond le plus intime de l’œuvre, ce que cette œuvre a de vraiment mystère psychologique ou philosophique, par les mouvements à faire accomplir à l’acteur, ou le placer, quand et comment le déplacer pour que ses mouvements soient autant de révélations des “ dessous ” mystérieux de l’action et des paroles ».

⁷¹ Cette latitude permet de conserver au livret une forme d’attractivité et de souplesse nécessaire pour remonter l’œuvre dans un contexte très différent.

à l'interprète fait d'ailleurs écho à celle du régisseur. Paliani n'hésite pas à solliciter son discernement. Dans le livret du *Trouvère*, il s'adresse dans cette perspective au lecteur : « Quelques-uns de ces derniers personnages versent à boire aux travailleurs. Choisissez les moments opportuns⁷² ».

Cette latitude est toutefois relative. Bien que Paliani ne s'engage pas personnellement sur la direction d'acteur, il ne délègue pas pour autant la totalité de cette charge aux chanteurs. Il convoque de nombreuses références à la brochure et s'efface en matière de prédiction de jeu, sans pour autant laisser cet espace vacant. Cette brochure donne un cadre, une base pour construire l'interprétation la plus fidèle possible à l'esprit de l'œuvre. La formule « Suivez les indications que donne la brochure » est très souvent employée mais il ne s'agit pas simplement pour Paliani de s'alléger d'une charge de travail. Le renvoi vers la brochure n'est envisagé que s'il a lui-même vérifié la conformité de cette dernière avec la mise en scène exécutée lors des représentations parisiennes. C'est ce qu'on lit dans la formule utilisée à plusieurs reprises : « chaque fois qu'elle donnera des indications justes, je renverrai à la brochure⁷³ ». C'est une manière implicite de signifier que Paliani exerce une forme de contrôle sur les informations ajoutées au livret, même lorsque celles-ci proviennent de sources extérieures et ajoutées telles quelles. Le positionnement est très clair, il est de sa responsabilité de les vérifier, mais en aucun cas d'en décider. Dans cette perspective, il se voit parfois contraint pour plus d'efficacité de citer directement la brochure⁷⁴. Dans le livret du *Chien du jardinier*, il ajoute en note de bas de page :

Je dois répéter ici un avis de MM. les auteurs, imprimé dans la brochure. Le rôle de Catherine demande à être joué comme il l'a été avec infiniment de grâce et le sourire sur les lèvres. Catherine est coquette, légère, taquine, jamais méchante.

La brochure constitue un garde-fou chargée de circonscrire la liberté de l'interprète dans la composition de son personnage. On remarque en effet que conscient de la liberté qui doit lui être accordée, la mission de Paliani au travers des livrets consiste plutôt en une modération des éventuels excès qu'elle peut entraîner. Ces excès pourraient en effet outrepasser le cadre voulu par les auteurs et mis en place lors des spectacles parisiens. Il pose ainsi les bornes de l'interprétation. Dans *Le Mariage extravagant*, on lit, « En outre

⁷² Livret du *Trouvère* p. 3.

⁷³ On trouve aussi d'autres variantes de cette formule. À la page 14 du livret du *Songe d'une nuit d'été* on lit par exemple, « Comme intentions, suivez exactement les indications de la brochure ».

⁷⁴ Ce type de citation permet aussi une habile intervention de l'auteur dans le livret, ce qui est un gage de conformité et tend à donner confiance au lecteur.

de sa monomanie, Darmancé est affublé d'un tic nerveux, cric, dont l'acteur chargé de ce rôle ne doit se servir que rarement, et toujours de façon à provoquer le rire ». La place due à chaque trait de l'interprétation est indiquée. Il y a bien à un dosage à respecter comme pour *Roland à Roncevaux*. Le texte du livret précise :

« Quelques paysannes tiennent des gourdes pleines de vin qu'elles offrent également aux soldats. Ne distrayez pas trop l'attention du public par cette distribution qui ne doit être qu'indiquée ». Plus que le jeu lui-même c'est son impact global sur l'ensemble de la représentation qui importe. Cela fait donc l'objet de quelques précautions. La mesure de son intensité est un élément délicat à appréhender et Paliani cite à l'occasion des modèles. Dans *Clarisse Harlowe*, il précise : « Cette scène, admirablement rendue par M. Bressant et par Mlle Rose Chéri, doit être dite sans cris et presque à mi-voix ». L'équilibre parfois fragile entre interprétation musicale et théâtrale est une autre préoccupation. La liberté que permet le jeu d'acteur ne doit pas compromettre l'exigeante interprétation musicale propre aux opéras et opéras-comiques. Paliani prend donc des précautions en précisant dans le livret du *Premier Jour de bonheur* que « cette chanson demande à être autant mimée que chantée ». Le degré de préoccupation relatif à la justesse de l'interprétation est bien sûr variable. Il est fonction du type d'œuvre. Dans le cas d'une charge, le cadrage se justifie encore davantage. À propos du final de *Gastibelza ou le fou de Tolède*, Paliani ajoute en note de bas de page : « Ce final, critique des grands finals de quelques opéras italiens, doit être bien réglé, et les charges doivent être de bon goût ». Cette peur des débordements a très certainement pour origine des situations vécues. Paliani qui est entouré d'interprètes, exerce lui-même et officie, sait combien elle n'est pas, loin de là, une projection imaginaire. Elle renvoie au terrain. En matière de direction d'acteur, Paliani s'efface derrière la liberté de l'interprète tout en s'appuyant sur le cadre offert par la brochure. Le livret permet d'exposer le retour d'expérience. C'est ainsi qu'en matière de jeu de scène, les livrets de mise en scène de la collection sont moins des outils de prescription que de régulation. Les injonctions présentes tendent à préserver l'équilibre de l'œuvre et assurer sa bonne tenue en préservant une part de liberté pour les artistes. Ce qui doit guider le geste, l'intention et le dosage, c'est la recherche de l'effet produit sur le public. La notation des éléments de mise en scène ne prend sens que dans cette quête vers laquelle tend le travail de rédaction. La précision des notes a pour motivation la recherche de l'effet. Paliani le mentionne lui-même dans *Norma* lorsqu'il indique : « Bien réglé, ce mouvement produit

un immense effet ⁷⁵ ». C'est une forme d'intelligence de la mise en scène qui se manifeste. Il ne s'agit pas de retranscrire des mouvements ou intentions afin de correspondre à un modèle mais bien de réaliser ces indications de manière que l'objectif visé se produise : créer un effet sur le spectateur. Dans les éléments décrits, il y a ce que le public doit voir et ce qui doit être caché, et Palianti sépare très clairement les choses. Dans *Le Trouvère*, il indique que « d'autres comparses élèvent le siège. Ce service se fait presque sans que le public s'en aperçoive ». L'expression « sans que le public s'en aperçoive » est récurrente⁷⁶.

Cette conscience permanente des spectateurs s'étend au champ musical. L'attention recherchée n'est pas seulement visuelle elle concerne aussi la concentration d'écoute du public. Dans *Les saisons*, une note de bas de page témoigne de cette préoccupation : « NOTA. Jusqu'au final, l'orage, qui ne cesse peu à peu qu'après l'évanouissement de Pierre, se fait entendre de loin en loin, et à des répliques exactes et musicales. Réglez ces divers bruits de façon à ne pas distraire cependant l'attention du public⁷⁷ ». Se crée ainsi une sorte de hiérarchie entre les actions, certaines étant mises en avant et d'autres masquées comme dans *Les Vêpres siciliennes* « pendant ce qui suit, des soldats (comparses) enlèvent silencieusement la table et les tabourets, comme ces objets sont masqués par le soldat, le public s'aperçoit peu de ce déménagement ». Ces précautions concernent autant les comparses que les solistes. Dans *Mignon* le livret précise que :

Dans une scène aussi importante, il est essentiel que l'artiste chargé du rôle de Lothario déplace le fauteuil de façon à ne pas distraire l'attention du public⁷⁸. Dans le cas seulement d'une impossibilité, après avoir posé la cassette sur la table, il faudrait revenir au milieu du théâtre et chanter « le trio » debout.

C'est l'image telle que vue par les spectateurs qui décide de la disposition des personnages⁷⁹. Pour *Jenny Bell*, Palianti explique par exemple que « comme le public ne peut les voir, la tribune royale ne contient pas de personnages⁸⁰ ». Ce que voit le public est important à tel point que cela peut servir de repère pour des tops techniques. Dans *La*

⁷⁵ Livret de mise en scène de *Norma*, p. 11.

⁷⁶ On la retrouve aussi entre autres exemples dans les livrets de *Lara*.

⁷⁷ Livret de *Les Saisons*, p. 9.

⁷⁸ Cette focalisation alternée entre le point de vue du spectateur et la conscience de l'interprète sur le plateau est matérialisée par le passage des termes gauche et droite (qui est le point de vue du spectateur) à ceux de cour et jardin qui sont employés dans les livrets et qui renvoient davantage au point de vue des occupants du plateau.

⁷⁹ L'image est bien composée, à la fois de ce qui se voit directement mais aussi de ce qui ne se voit pas. Dans *Gibby la cornemuse* « des comparses non vus du public sont chargés du soin d'ouvrir et de fermer cette porte aux endroits nécessaires ».

⁸⁰ Dans la même logique, les schémas de plantation adoptent le point de vue des spectateurs.

Favorite, alors qu'il pourrait utiliser un repère textuel, musical, ou temporel (minutage), Paliani choisit de caler le rideau en fonction de l'image qui doit être reçue par le public. Il écrit « le rideau se baisse avant que les personnages aient disparu de la vue du public ». Ce qui est construit, c'est bien une image animée, dont la direction d'acteur fait partie.

La direction d'acteur occupe une part relativement modeste mais les aspects relatifs à la technique sont eux très présents au sein des livrets.

Décors, costumes, lumières et rideaux de scène sont autant d'éléments indispensables à la représentation et auxquels Paliani porte un véritable soin. Les attentes à l'égard des livrets comprennent en effet, pour une grande part, l'expertise en matière de réalisation technique qui doit permettre une reproduction la plus conforme possible à la création. C'est dans un cadre technique spécifique que se déploie le jeu d'acteur. L'importance accordée à l'époque à l'aspect visuel de la représentation explique cet intérêt marqué pour les détails relatifs à l'exécution matérielle de la représentation.

2.2.5.2.2 Les aspects techniques de la représentation : décors, costumes, lumières et rideaux

Ont été précédemment évoquées les particularités propres à l'introduction de schémas de plantation (utilisation de repères visuels, emploi de lettres et de numéros pour désigner les éléments de décors et les divers accessoires⁸¹). Outre cette présentation visuelle, le véritable apport des livrets consiste en la délivrance d'une conduite technique de la représentation. Cette conduite comprend des informations sur le détail des décors (non pas seulement leur aspect mais la manière de les utiliser), ainsi qu'un déroulé le plus chronologique possible des effets de machinerie et de lumière. Les costumes constituent une catégorie un peu différente.

2.2.5.2.3 Les décors : description, maniement et rideaux

Les schémas de plantation présentent une vision globale du décor tel qu'il peut être vu du public, et tel qu'il sert de point de repère pour décrire le jeu des acteurs (surtout les déplacements). Paliani ajoute à cette vision un degré supplémentaire. Il livre en quelque

⁸¹ Les descriptions verbales du décor sont très rares mais on en trouve un exemple dans *L'Ambassadrice*. Voir en annexe 65 la reproduction de la première page de ce livret.

sorte le mode d'emploi du décor. C'est-à-dire la manière dont il est et doit être employé, ainsi que des détails sur sa construction. Cette description est différente car elle prend en compte la vue depuis la coulisse. Surtout elle met en lumière les enjeux pratiques des installations au regard de la mise en scène et de la machinerie. Le décor quitte le statut de dessin abstrait pour devenir un objet de travail vivant à apprivoiser. Il existe autant dans sa partie visible que dans sa partie invisible à l'œil du public. Ce qu'offre la lecture du livret est moins une connaissance de l'aspect esthétique du rendu des décorations que le mode d'emploi qui permet leur réalisation ainsi, surtout leur bon fonctionnement pour assurer la mise en scène souhaitée. Ces informations sont donc à lire au regard d'une conduite technique qui fait appel au service de la machinerie.

Ce « mode d'emploi » du décor est la véritable valeur ajoutée propre aux livrets. Le degré de précision des indications est toutefois soumis à quelques contingences. Le livret de *Lucia di Lamermoor* est l'un des rares cas d'absence de plantation. Les éléments sont peu détaillés. Alors que Paliani s'emploie parfois à numéroter les portes et les décrire avec exactitude, il se contente de dire : « Vers les dernières mesures du chœur, Ashton et Arthur entrent par le fond cour ».

La description du décor est très brève, sans doute car le livret prend pour modèle la représentation au théâtre de la Renaissance en 1839. Les éléments collectés sont donc probablement lacunaires et l'expertise ne peut être aussi poussée que lorsque Paliani a directement été confronté en tant que régisseur ou interprète aux décors, à sa coulisse, à son implantation particulière et aux conséquences que cela peut entraîner sur le jeu. Dans ce type de cas l'expertise se veut moins détaillée et plus modeste⁸². Enfin, y compris lorsque les informations ne manquent pas, la simple utilisation de schémas montre ses limites. Dans *Les Mousquetaires*, Paliani avoue lui-même les restrictions dues au système de représentation sous forme de schéma, aussi détaillé soit-il. Il avoue que « typographiquement, il n'est guère possible d'indiquer autrement cette décoration qui représente la coupe de la corvette. » Paliani doit donc faire avec ce qu'il a, et exercer sa sagacité de régisseur pour transmettre au mieux un maximum d'informations concernant la réalisation matérielle des décors. Dans *Le Carnaval de Venise*, il précise à propos de celui du deuxième acte : « Peintes sur les châssis ou sur les fermes, boutiques de petits

⁸² À l'acte III on lit pour toute description : « Le théâtre représente une galerie de communication entre les appartements d'Ashton. Au fond les jardins à la nuit. Des candélabres et des girandoles éclairent la galerie. Portes à droite et à gauche ».

marchands ; baraques de saltimbanques, de marionnettes, etc. Une seule sur le troisième plan cour est praticable ». Il préconise aussi certains aménagements à l'intérieur du décor. Dans *Le Pardon de Ploërmel*, il suggère : « Dans l'intérieur de la cabane fixez un crochet où Corentin met son chapeau. » Les informations dépassent largement ce premier degré de trucs et astuces. Les descriptions font aussi appel à des compétences techniques plus poussées lorsqu'il s'agit de décrire une structure particulière. Dans *Le Radeau de la méduse* le maniement du radeau exige une mise en place spécifique très technique que Paliani livre au lecteur :

Note pour le radeau : le radeau est supporté sur un fort plateau en bois, formant la moitié d'une boule. Un gros boulon passe à travers le point du centre. Un plancher porte sur le théâtre pour rattraper le niveau. Une plateforme boulonnée est posée sur le plancher en travers. Le boulon du radeau doit passer par la plateforme et traverser les trappes. Un fil est attaché à chaque coin du radeau. Au bout de ces fils qui passent sous le théâtre, sont quatre contrepoids. Quatre hommes font mouvoir le radeau au moyen de ces contrepoids. Le radeau balance en tous sens sur le seul boulon, long de trois pieds. Placez des coussins en dessous, aux quatre coins du radeau afin d'éviter le bruit qu'il occasionnerait en frappant sur le plancher.

Les précisions sur la composition et l'installation sont un premier pas vers la description pratique des décors, mais Paliani va plus loin en détaillant la fonctionnalité de certains éléments. Il précise par exemple dans *Marco Spada* que « les portes s'ouvrent à deux battants ». Il prend la parole en véritable technicien du plateau. Le décor n'est pas seulement perçu comme un support de jeu illustratif d'un paysage visible du public, il est un environnement qui occupe simultanément la coulisse et la scène. Le livret du *Mariage extravagant* permet d'en lire une description du point de vue de la coulisse « On pénètre par deux marches de pierre B et une porte à un seul battant G, s'ouvrant dans la coulisse ; gonds au lointain ». Cette vision globale du plateau porte la marque d'un homme de régie. Les circulations, la mobilité du décor est aussi importante que ce qu'elle donne à voir à l'image. La description des éléments de décor dans *Les Vêpres siciliennes* obéit à la même logique : « Élément monticule praticable conduisant dans la coulisse côté cour, par des marches non vues du public ⁸³ ». Les éléments ne sont pas décrits seuls mais accompagnés des possibles mouvements qu'ils permettent. À l'acte III de *Roland à Roncevaux*, l'élément correspondant à la lettre A du schéma est un « praticable haut de deux mètres environ, permettant de descendre dans les coulisses cour et jardin par une pente douce non vue du public⁸⁴ ».

⁸³ *Les Vêpres siciliennes*, acte II, éléments 7.

⁸⁴ Entre autres exemples du même type citons aussi *Le chien du jardinier* « Vers la huitième mesure, au moyen d'un praticable construit derrière la ferme on voit François gravir le toit du hangar ».

Une fois les éléments spécifiques explicités, Paliani peut concentrer son propos sur l'évolution des décors pendant la représentation. Il mentionne les mises en état, c'est-à-dire la situation, dans laquelle doit se trouver le décor au lever du rideau (que ce soit au début de la représentation ou au début d'un acte, après un entracte ou un changement de décor). Dans *Le Brasseur de Preston* il indique qu' « au lever du rideau, la porte charretière du fond est ouverte⁸⁵ ». Dans *Mignon* il indique que « la seconde décoration est en place derrière ». La gestion du décor fait partie intégrante de l'attente des lecteurs et rien n'est laissé au hasard. Son maniement est l'occasion de précisions supplémentaires et Paliani livre un vrai « guide » à suivre pour réaliser les changements selon l'organisation la plus efficace et dans le temps imparti. Ces changements peuvent même être minutés comme dans, *Don César de Bazan*. Paliani prévoit « deux minutes d'entracte » pour effectuer le changement entre les troisièmes et quatrièmes tableaux de l'acte III. Le tempo assigné au décor fait partie intégrante du rythme de la représentation et à ce titre, il est défini de manière très précise. Dans *Manon Lescaut*, le rédacteur spécifie lors d'un changement à vue (tableau du désert) : « scène vide pendant trente-cinq ou trente-six mesures ». Le maniement du décor fait l'objet d'une conduite à suivre par la machinerie. Point par point, Paliani énonce les étapes nécessaires :

Les châssis cour et jardin forment les murs latéraux de la mansarde. Ces châssis se ploient et restent, sans être vus du public, appliqués derrière les châssis du manteau d'arlequin 4 qui au changement, reculent de toute la largeur qu'occupent les points. Le plafond s'enlève. La ferme disparaît dans le dessous. La porte 2 gonds au lointain, s'ouvre dans la coulisse. La porte 3 gonds au jardin s'ouvre sur le théâtre⁸⁶.

Les actions doivent suivre un ordre précis⁸⁷ et doivent être effectuées dans un temps donné. Paliani confie cette responsabilité au régisseur à qui il s'adresse directement : « Sitôt faites avancer en dehors la carriole, le cheval faisant face côté cour. Un comparse tient la bride du cheval et baisse le marchepied. [...] ce n'est qu'alors que le public voit la carriole ». Le temps est celui de la représentation, et par conséquent Paliani use des

⁸⁵ La question des portes et de leur ouverture/fermeture au gré des entrées sorties et autres jeux de scène est une préoccupation récurrente des livrets. Lorsqu'il est nécessaire de préciser, Paliani note simplement « la porte reste ouverte ». Dans *L'Ambassadrice*, Paliani note que « la porte se referme » et propose presque une conduite spécifique technique. Le personnage « qui ferme la porte » est indiqué mais les indications se rapportent autant aux machinistes qu'aux solistes. Dans ce cas, la conduite des portes est intégrée à la description des actions. Il note à propos de l'un de personnages : « elle ferme vivement la porte sur elle ».

⁸⁶ Livret de mise en scène de *Manon Lescaut*, p.1.

⁸⁷ Dans *Le Brasseur de Preston*, Paliani nomme la dernière table qui doit être débarrassée. Il ne se contente pas de dire que les tables doivent être débarrassées. Le degré de précision nécessaire est en fait évalué en fonction des nécessités. Comme toujours dans les livrets, le contenu est adapté aux besoins de la mise en scène. Dans *Le Mariage extravagant*, les impératifs sont différents du *Brasseur de Preston* et Paliani se contente d'indiquer : « enlevez sans bruit les chaises et les bancs ».

mêmes repères que lorsqu'il décrit l'action scénique des personnages. Dans *Marco Spada* il fait un lien direct entre le texte et les actions à accomplir par la machinerie : « À cette réplique la porte du fond s'ouvre⁸⁸ ».

Cette exigence est en partie due au fait que les changements sont souvent exécutés à la vue du public (dans ce cas Paliani précise sur le livret « changement à vue ». La manipulation des décors doit contribuer à la bonne tenue de la représentation et doit se dérouler sans accros ni contretemps d'où la nécessité de fournir la meilleure méthode pour y parvenir.

Parmi les éléments abordés, les rideaux de scène font l'objet d'une attention particulière et sont à l'origine de multiples indications. Ce degré accru de précision s'explique sans doute par le fait que ces rideaux rythment la représentation, et l'on sait combien Louis Paliani tient à retranscrire les tempi des différentes scènes. Il faut sans doute y voir aussi une manie de régisseur. Bien que la personne chargée d'actionner des rideaux ne soit pas explicitement mentionnée, on imagine que le régisseur occupe à cet égard une responsabilité particulière. Paliani qui a une bonne connaissance des rapports hiérarchiques sur le plateau s'adresse plus volontiers à celui qui donne l'ordre d'actionner un rideau qu'à celui qui produit directement l'action. À la fin de l'acte II du *Capitaine Henriot*, il indique « Sonnez au rideau, dès l'attaque du *Fortissimo*. Le Plan ; Béonais, rataplan » (page 266 de la petite partition). La présence d'une référence à la partition confirme que l'adresse est dirigée vers un régisseur. Le machiniste, même s'il est chef machiniste, n'a à priori pas toujours les compétences pour agir d'après un repère musical, fût-il un repère d'intensité sonore. Lorsque le rideau ne fait l'objet d'aucune remarque particulière Paliani emploie la formule « le rideau baisse sur ce tableau », mais la plupart du temps la manœuvre du rideau est considérée comme suffisamment importante pour être agrémentée de précisions qui concernent sa vitesse « vivement » ou « très rapidement ⁸⁹ ». La seconde information relative au rideau est le moment auquel doit être déclenchée l'action. La plupart du temps, ces repères sont musicaux (ce qui permet la manœuvre pour actionner les rideaux ou du moins commander leur action). Ils sont plus ou moins précis selon les cas et prennent appui sur des durées de notes⁹⁰, un nombre de

⁸⁸ La création d'un contexte sonore particulier relève aussi de cette catégorie d'informations propre à la conduite technique des coulisses. Dans *L'Ambassadrice* Paliani note « bruit de voiture dans la rue ».

⁸⁹ Les variations de vitesse concernent toujours des accélérations. Les repères doivent être pris d'après une vitesse de base qu'il est difficile d'imaginer mais qui doit aussi dépendre du matériel technique dont disposent les théâtres et de leurs us et coutumes en la matière.

⁹⁰ « Le rideau baisse vivement sur ce tableau et pendant la dernière tenue ». *Les Vêpres siciliennes*.

mesures défini⁹¹ ou tout autre événement musical susceptible d'être facilement identifiable (césure dans la forme, timbre instrumental par exemple⁹²). Ces indications sont très précieuses car elles permettent de formuler l'hypothèse d'une dépendance du régisseur à l'égard de la partition. Sauf à posséder une mémoire exceptionnelle, (et malgré cela il est difficile de compter de mémoire un nombre de mesures) il semble que le régisseur ait nécessité d'avoir la partition avec lui lors de la représentation⁹³. Les repères sont à l'occasion extra-musicaux, bien que cela soit rare⁹⁴. Enfin, l'absence de mouvement de rideau constitue un événement lui aussi consigné. À la fin du III^e acte d'*Une Chaîne*, le livret suggère : « Ne baissez pas le rideau Nuit et jour pendant l'entracte ».

Toutes ces indications relatives aux décors et aux rideaux sont dissociées pour les besoins de l'énonciation mais se conjuguent pour créer l'effet général. Les effets lumière concourent aussi à ce rendu et font l'objet d'une conduite détaillée dans les livrets de mise en scène de la collection. Ainsi les costumes et les accessoires sont deux des soucis de Paliani à l'égal des décors.

2.2.5.2.4 Lumières, costumes accessoires

La reproduction conforme des effets de lumières est une des préoccupations de Paliani lorsqu'il rédige les livrets de mise en scène. Alors que les costumes et les accessoires font l'objet de rubriques séparées souvent assez circonscrites, les mentions relatives au travail de la lumière sont intégrées dans le corps du texte dont elles suivent la chronologie⁹⁵. Cette imbrication montre combien, pour Paliani, il est une composante

⁹¹ En voici quelques exemples par ordre de précision :

Lara : « Le rideau baisse sur la dernière note chantée ».

La Servante maîtresse « Le rideau baisse vivement sur ce tableau quelques mesures avant la fin de la ritournelle qui termine l'ouvrage. »

Roland à Roncevaux « Tableau sur lequel le rideau commence à baisser six mesures avant la dernière note chantée ».

Colette « Le rideau ne lève que 19 mesures avant l'attaque de l'air ».

⁹² *La Croix de Marie* « Le rideau baisse sur le chant *forte* des trombones ».

⁹³ Cette hypothèse est une déduction plausible bien qu'elle ne soit pas directement documentée par des gravures d'époque ou une autre source. L'image du régisseur véhiculée par les représentations visuelles comprend en outre les régisseurs des théâtres non lyriques, ce qui peut expliquer qu'il ne soit pas affublé d'une partition lorsqu'il est représenté.

⁹⁴ Dans le livret d'*Une chaîne* le texte indique « Baissez le rideau vivement sur ce tableau, et avant qu'aucun des personnages aient disparu aux yeux du public ».

⁹⁵ Les informations à propos de la lumière sont toutefois repérables visuellement car elles sont fréquemment indiquées en majuscule.

centrale du travail. Ce paramètre doit être intégré à l'égal des autres aspects de la mise en scène. Tout comme il s'adressait à la machinerie pour le décor, il adresse ses consignes aux lampistes⁹⁶ (le personnel chargé des éclairages). Il délivre donc toute l'information nécessaire et distille au gré des pages du livret, mêlée au reste du texte, une véritable conduite à suivre afin de restituer l'ambiance générale ainsi que le rythme pour accompagner au mieux le spectacle.

Les lumières

L'une des premières informations concerne l'implantation du matériel lumineux. Paliani en livre les besoins, mais aussi la manière de le positionner sur le plateau. Dans *Le Naufrage de la Méduse*, il demande : « Placez derrière le châssis un nombre suffisant de becs pour bien éclairer le fond d'horizon⁹⁷ ». Comme à son habitude il justifie l'information délivrée de manière que l'exécution de chaque tâche obéisse à une logique, à une cohérence d'ensemble qui doit permettre à la mise en scène de constituer un tout et non une addition arbitraire d'éléments techniques réunis. Dans *Moïse*, il explique le recours à une économie d'appareils : « La rampe éclairant suffisamment le théâtre, placez une ou deux herses au lointain, afin d'éclairer fortement le panorama du fond ». Le type de matériel lumineux est annoncé. Dans ce même livret il précise : « Des candélabres allumés sont placés entre les colonnes. Trois de chaque côté ». Enfin, l'orientation des sources de lumière est précisée. Dans *Le songe d'une nuit d'été*, il suggère : « Placez un luminaire très fourni derrière cette ferme. La herse éclaire magnifiquement le panorama. » Tout comme l'état des décors à un instant donné, Paliani décrit la manière dont doivent être disposées les sources. Le début des spectacles, ou des actes est souvent un moment choisi pour faire le point ; au début du livret des *Deux voleurs*, il indique : « Scène vide au lever du rideau. Nuit à la rampe, au lustre et sur le théâtre ». Le plan d'éclairage est détaillé avec soin car il ne constitue pas seulement une donnée technique mais bien un outil pour rendre au mieux la mise en scène. La conscience globale du

⁹⁶ Aujourd'hui « électricien ». L'adresse sous forme de vouvoiement impératif « faites » ceci ou cela est assez floue et l'on peut se demander dans certains cas si le message est directement adressé à l'équipe technique chargée des lumières ou s'il faut y voir un message pour le régisseur qui s'occupe de la bonne exécution des consignes relatives aux éclairages. L'adresse floue permet aussi de respecter la diversité des théâtres de province où les fonctions diffèrent. Libre à chaque équipe de distribuer au mieux les informations rendues par le livret.

⁹⁷ Livret de mise en scène du *Naufrage de la Méduse*, p. 4.

plateau dont fait preuve Paliani le pousse à apporter du soin aux ambiances. La lumière joue un rôle particulier à ce titre. Il n'existe pas de schéma d'implantation, mais au détour de certaines phrases le plan lumière est suggéré : au début du livret de *Louissette* il décrit une certaine ambiance : « Demi-nuit. Les réverbères sont allumés. Le café est éclairé dedans ». L'ambiance générale ne le dispense pas d'exiger un travail nuancé. Les indications sont à suivre tout au long du spectacle et ne sont pas données à titre indicatif pour tout un acte. Dans *Le Pardon de Ploërmel*, Paliani rappelle d'ailleurs que la liberté n'est pas de mise « N'attristez pas cette décoration par des effets de nuit trop prolongés. J'indiquerai chaque fois qu'un effet de lumière devra se produire. Au lever de rideau. Plein jour ». On remarque qu'en tant qu'interprète il sait prendre de la distance et rend scrupuleusement les informations techniques, sans perdre de vue qu'elles sont au service de la mise en scène⁹⁸. C'est ce rendu qui prime et justifie les injonctions en matière d'éclairage. Au second acte du *Songe d'une nuit d'été*, le régisseur ajoute cette note « NOTA. Cet acte se passe entièrement dans la nuit, mais il faut éviter autant que possible la trop grande obscurité, ce qui nuirait à la poésie de l'action ». Le réglage de l'intensité lumineuse est relié directement non à un principe énoncé comme la norme, mais bien à un but esthétique et artistique. La distance entre la réalisation technique et la mise en scène est par ailleurs totalement assumée. Quand il suggère que « Pour les personnages, la nuit est tellement sombre, qu'ils ne peuvent mutuellement distinguer les traits de leurs visages⁹⁹ ». Paliani fait bien la différence entre ce qui est perçu par le public (une ambiance sombre mais qui laisse voir les visages) et ce que doivent jouer les personnages (la gêne due à l'obscurité).

La transcription des effets de lumière est délicate car si son installation est visualisable sous forme de schéma (Paliani n'en use pas pour autant), l'intensité et la chaleur marquées à des niveaux différents peuvent être l'objet d'interprétations plus ou moins subjectives¹⁰⁰. Paliani utilise un vocabulaire spécifique. Il propose d'éclairer « magnifiquement », « richement », « brillamment » ou encore « grandement » telle ou telle décoration. Ces expressions permettent de se faire une idée de l'effet à produire mais la marge d'interprétation demeure importante et l'on touche à la limite de ce type de

⁹⁸ Les livrets décrivent un vrai travail de composition de l'image. Dans *Le Trouvère* on peut lire p. 8 en commentaire du schéma « c'est derrière la croisée A grillée et éclairée que chante Manrique sans être vu ».

⁹⁹ Livret de mise en scène du *Songe d'une nuit d'été*.

¹⁰⁰ L'effet ne peut être quantifié en l'absence d'appareil technique permettant de mesurer l'intensité et des spectres lumineux tels que l'on peut les connaître à l'heure actuelle.

description¹⁰¹. Pour se rapprocher au mieux de la qualité voulue, il cherche à décrire les effets avec des nuances d'intensité. Il emploie pour cela un vocabulaire spécifique. Le terme de « jour » fait référence à ce qui paraît être une lumière d'ambiance neutre mais plutôt intense¹⁰². Quant au terme « nuit », il renvoie à ce que l'on nomme actuellement un « noir » soit une absence d'éclairage du plateau. À l'intérieur de ces deux extrêmes se déploie toute une palette de gradation. On parle aussi bien de « jour » que de « grand jour », de nuit ou « demi-nuit » ou de « nuit complète ». Certains réglages sont prévus pour l'ensemble de la pièce. Dans *Norma*, une note indique qu'« il ne faut jamais que la nuit soit trop noire ». Palianti va encore plus loin en décrivant en détail quelques-uns des effets lumière. Les indications complémentaires apportent des précisions sur le déroulé de chaque effet. Les effets dits « secs¹⁰³ » ne sont pas concernés par ces mentions additives mais la plupart des effets se déploient dans un temps particulier avec un rythme spécifique qui doit lui aussi être indiqué. Il décrit donc chaque hausse ou baisse d'intensité. Dans *Mina* il note que « la nuit est venue par degrés¹⁰⁴ ». En plus de l'intensité, l'effet lumière a une vitesse et une durée. La fin de l'effet est donc mentionnée. Dans *Le Pardon de Ploërmel*, le rédacteur du livret ajoute : « Jusqu'au baisser du rideau la nuit devient de plus en plus obscure. Quelques rayons rougeâtres sillonnent seulement le lointain¹⁰⁵ ». Alors que Palianti est si précis quand il s'agit de décrire la mise en scène (ses références minutieuses au texte et à la partition sont légion), il est souvent plus évasif lorsqu'il s'agit de lumière. Dans *le Val d'Andorre*, il précise : « Quelques instants après, la lune paraît derrière un nuage qui se dissipe. Relevez alors la rampe, qui reste toujours derrière la gaze ». Le temps n'est pas cadré par un nombre de mesures comme cela est

¹⁰¹ Cette marge de liberté laissée à la personne en charge de remonter le spectacle est parfois assumée : dans *La Chaste Suzanne*, Palianti se contente d'indiquer sans autre précision « un effet de point du jour ou de soleil levant ». Cela laisse une marge d'appréciation assez floue qui permet aussi aux théâtres de faire au mieux selon le matériel dont ils disposent. L'effet produit est indiqué mais non la manière d'y parvenir. Palianti s'en remet au métier de ses collègues régisseurs et à leur intelligence de la scène.

¹⁰² L'emploi de certaines formules prête à confusion. Lorsque le livret indique « il fait jour » l'on peut se demander si cela correspond à un moment précis du récit (repère temporel) ou à une indication renseignant sur l'intensité lumineuse souhaitée.

¹⁰³ Palianti n'emploie pas ce terme qui est le plus utilisé de nos jours. Chez Palianti cela correspond à des mentions du type « éteignez » sans que soit précisé un rythme ou une certaine progressivité pour éteindre la source lumineuse.

¹⁰⁴ Le vocabulaire choisi est sensiblement le même d'un livret à l'autre mais l'on trouve quelques nuances. Dans *Le Val D'Andorre*, la nuit ne vient pas par degrés mais « graduellement ». Dans *Miss Fauvette* il propose « Commencez peu à peu la nuit au lointain ». Dans *Le Château Trompette* « la nuit vient très lentement ».

¹⁰⁵ Le degré de précision est très variable d'un livret à l'autre mais aussi à l'intérieur d'un même livret. Dans ce même *Pardon de Ploërmel*, on lit : « diminuez peu à peu la rampe et celui des portants (*sic*) et des herses, en commençant par la face » sans que le temps soit précisé.

parfois le cas. Une partie de l'interprétation des propos est laissée à la sagacité du lecteur. Cette latitude concerne aussi la vitesse. Au lieu de préciser un début et une fin, Paliani propose simplement une indication de vitesse. Dans les saisons, il s'agit de « lever très lentement la gaze devant la rampe ¹⁰⁶ ». Les couleurs des lumières sont rarement évoquées mais le terme de gaze est utilisé à plusieurs reprises ¹⁰⁷. Lorsque les effets sont trop complexes et nécessitent plusieurs actions à réaliser simultanément, il fait une description étape après étape. Dans *L'Etoile du Nord*, par exemple, elle très minutieuse : « levez la gaze devant la rampe, et diminuez peu à peu les feux de la face cour et jardin ». Puis « Baissez la rampe. La nuit vient peu à peu en commençant par la face. Le lustre en dernier lieu. Levez la rampe une gaze bleue au jardin et rouge à la cour. » Puis « levez la rampe devant les gazes rouges et bleues ¹⁰⁸ ». Tous ces éléments de conduite lumière (intensité, couleur, durée, vitesse) sont à l'attention de l'équipe technique.

Il est un point, qui lui s'adresse autant à l'équipe qu'au régisseur chargé de coordonner l'ensemble. Le moment où l'effet doit être déclenché, le « top » n'est pas laissé au hasard car il doit être cohérent avec la mise en scène. C'est pour cela que Paliani note les tops qui doivent initier le départ de l'effet lumière souhaité. Ils peuvent renvoyer à des éléments techniques (dans le *Chevalier du guet* le jour doit être envoyé immédiatement après la chute du rideau), à des événements de mise en scène tels que des entrées ou des sorties ¹⁰⁹, ou encore à des repères musicaux. On imagine dans ce cas combien le rôle du régisseur est important car sa maîtrise de la partition conditionne la bonne exécution des effets de lumière. Si certaines indications peuvent être suivies par des non-musiciens, ¹¹⁰ d'autres situations requièrent des compétences musicales plus poussées. C'est le cas dans *l'Éclair* lorsque le livret mentionne : « nuit d'orage et tonnerre et éclairs à régler sur la musique ».

¹⁰⁶ L'intensité de l'effet, bien que moins concernée par ces imprécisions terminologiques est parfois aussi laissée à la discrétion du régisseur. Dans *Giralda*, il s'agit simplement de « Relevez un peu la rampe masquée par la gaze ».

¹⁰⁷ Il s'agit sans doute de l'ancêtre du filtre qui permet de colorer la lumière. Le terme de « gaze » laisse à supposer que c'est d'un tissu dont il est question.

¹⁰⁸ Livret de *L'Etoile du Nord*.

¹⁰⁹ Dans le livret de *Le Puits d'amour*, il donne la consigne suivante « À la sortie de la princesse, levez la gaze devant la rampe ».

¹¹⁰ On en trouve un exemple à la page 4 du livret de mise en scène de *Giralda*, « Sur la dernière note chantée de l'air, diminuez le feu du lustre. Évitez une nuit par trop noire, surtout au lointain ».

Les accessoires

Alors que les informations à propos de la lumière sont intégrées au corps du texte, les costumes et les accessoires font l'objet de rubriques séparées placées en fin de livret. On note cependant quelques exceptions. Dans *Robinson Crusoé*, la description des accessoires est intégrée aux commentaires sur la plantation. Paliani s'abstient parfois de consacrer une partie spécifique aux accessoires et note « pour les accessoires voyez la mise en scène », c'est par exemple le cas dans le livret des *Trois Nicolas ou Le Planteur*. *Le Château Trompette* monte une autre exception : ceux nécessaires au jeu apparaissent à la fin de chaque acte.

Le livret ne s'arrête pas à une simple description des accessoires. Il livre comme à son habitude une expertise. En la matière, Paliani propose non seulement une liste des éléments requis mais leur positionnement souhaité à un moment donné sur le plateau comme en coulisse. Dans *Chevalier du guet*, le livret indique qu'il faut prévoir « Une cloche et un maillet dans la coulisse, au lointain, côté jardin, pour sonner dix heures ». C'est aussi l'aspect pratique qui commande une liste triée en fonction des lieux où ils doivent se trouver. C'est ce que propose le livret des *Noces de Jeannette*. La liste des accessoires placée en toute fin de livret est divisée en trois catégories : ceux qui doivent être présents en scène, ceux qui doivent être préparés en coulisse et ceux qui sont portés par les acteurs¹¹¹. La division des accessoires par acte est un autre exemple de ce souci d'organisation. Dans *Le voyage en Chine*, ils sont indiqués à la fin de chaque acte¹¹². C'est le souci de praticité qui est lisible ici. En coulisse, pour assurer le bon déroulement et la fluidité du jeu en scène, tout est affaire de préparation, c'est pourquoi Paliani donne ce genre de précision : « Préparez dans la coulisse jardin une petite table carrée couverte d'une nappe et servie pour trois couverts ¹¹³ ». Ce qui est donné avec le livret, ce n'est pas seulement la mise par écrit factuelle des besoins matériels mais bien un spectacle clé en

¹¹¹ Livret des *Noces de Jeannette*, p.7. Les termes exacts sont « en scène », « en coulisse » et « aux acteurs ». Le livret de *Maître Pathelin* présente quant à lui un degré de précision supplémentaire et rarement égalé dans la collection. On y lit : « près de la maison de Josseaume dans la coulisse », « dans la coulisse cour 4 » « dans coulisse côté jardin 3 ». Le livret du *Mariage extravagant* adopte le même degré de précision. Voir en annexe 66 les sections accessoires des livrets des *Noces de Jeannette*, de *Maître Pathelin* et du *Mariage extravagant*.

¹¹² Ce cas de figure montre à nouveau que le discernement de Paliani conduit à la meilleure solution en fonction de chaque œuvre. Ce bon sens critique passe au-dessus du besoin de normaliser la présentation de la collection. Dans la même logique il n'y a pas de rubrique dédiée aux accessoires lorsque cela n'est pas jugé nécessaire, ou peut-être faute d'informations fiables et complètes à ce sujet.

¹¹³ Livret du *Diable au Moulin*.

main accompagné de toute l'expérience de la création qui permet des facilités dans le montage¹¹⁴. La gestion des accessoires ne fait pas exception à cette règle. Ce souci de praticité n'exclut pas pour autant la préoccupation de conformité et Paliani pousse à cet effet le détail très loin. L'aspect esthétique semble primordial et la description de chaque accessoire atteint parfois un degré de précision très poussé et très travaillé. Dans *Le Voyage en Chine*, le texte précise que « les portraits datent de six à huit ans ». Le type d'objet requis est rarement considéré comme une information suffisante. Dans *Rita ou le mari battu*, le livret mentionne la présence d'une bouteille et précise de quel type de bouteille il s'agit. Elle doit être « à large ventre, à court goulot et garnie d'osier ». La marge de liberté est de ce fait très réduite et lorsqu'un arbitrage personnel est possible il ne manque pas de le dire. Dans ce même livret il indique que la treille peut être composée au choix « de véritables grappes de raisin ou des grappes imitées ». Le texte rédigé vient au secours de détails à côté desquels le lecteur pourrait passer si Paliani faisait le choix de reproduire ces accessoires sous forme de dessin, outre que certaines nuances, comme la couleur, ne pourraient être reproduites. Il introduit donc régulièrement des paragraphes descriptifs consacrés uniquement à un accessoire aussi courant qu'une charrette¹¹⁵ ou un panier¹¹⁶. Dans le livret *Lekain à Draguignan*, Paliani franchit un pas supplémentaire en insérant en dernière page une reproduction : une affiche de théâtre qui doit figurer à l'identique en scène¹¹⁷. L'usage des accessoires est moins largement commenté car il relève majoritairement de la partie du jeu dévolue aux chanteurs. À l'occasion et lorsque cela peut interférer avec la bonne marche de la mise en scène, Paliani explique tout de même comment faire usage (ou ne pas faire usage) des accessoires. Il suggère ainsi dans *Les Deux Jakes* aux acteurs de ne pas faire « usage des instruments ». Bien que parfois

¹¹⁴ C'est pour souligner la rationalité des suggestions que Paliani argumente certains choix. Dans *Les Mousquetaires*, il note « Cette table et cette lampe sont peintes sur la toile, car il n'y aurait pas assez de place pour en placer de véritables ».

¹¹⁵ Dans le livret de *Mignon* : « Cette charrette à quatre roues grandes et petites, est entourée d'une balustrade haute d'un mètre environ. Elle est en volige peinte en brun permettant de voir les objets que contient la charrette. Malles, caisses, paquets de costumes (quelques-uns non emballés), lances, instruments de musique, tambours, toiles à décor roulées, etc. Sous la charrette à l'arrière, panier carré contenant toute la batterie de cuisine des bohémiens. Timon brisé. Ouverture à la balustrade au-dessus du marchepied ».

¹¹⁶ Dans le livret de *Bonsoir Monsieur Pantalon* « 4. Ce panier est en osier natté très serré. De forme carrée, long, couvercle plat à charnières. Entièrement doublé en percaline rose. Extérieurement orné de guirlandes en ruban rose plissé à la vieille. Le couvercle est également orné de rubans plissés et de roses au milieu. Anses-poignées aux deux extrémités. Le plus petit possible ; juste de quoi contenir Léléo couché sur le côté et ratatiné. Le panier se ferme au moyen d'une clavette de bois suspendue à un fil. L'adresse est en lettres roses. Lettres roses comme on en met sur les ballots ».

¹¹⁷ Voir la reproduction de cette affiche en annexe 67.

relégués en fin de livret, les accessoires font l'objet d'un travail détaillé et circonstancié. Ils participent, tout comme les costumes, de la teneur esthétique du spectacle et sont un élément à part entière de la mise en scène.

Les costumes

Les costumes constituent le parent pauvre des livrets (en termes de place occupée) et les informations s'y rapportant sont assez succinctes. En majorité, elles sont consignées dans un paragraphe à part, en fin de livret¹¹⁸. Cette rubrique porte simplement le titre « costumes » et « indications pour les costumes » ou encore « quelques indications pour les costumes¹¹⁹ ». Souvent limité, le degré de précision d'information est très variable. La plupart du temps, le livret se contente de mentionner une époque particulière. Dans *La Main de fer*, la seule précision est la suivante : « L'action se passe en 1640 – Costumes Moyen Âge¹²⁰ », ce qui laisse une très grande latitude en matière de choix. Il s'agit moins d'informations que d'indications. Paliani peut être prescriptif dans certains domaines, mais il se met en retrait quand il s'agit d'aborder la question des costumes. Lorsqu'il donne des indices, ils sont pour le moins laconiques. Alors qu'il a pour habitude de faciliter le plus possible le travail, il demande par exemple au lecteur du livret des *Trois Nicolas* « Voyez les gravures de mode de l'époque » afin de reproduire les costumes des Merveilleuses. Le recours à l'imaginaire collectif et à la culture des lecteurs est fréquent. Dans le livret des *Deux Gentilshommes*, il signale que « les costumes du Maquis et du Chevalier sont ceux des vieillards sous le Consulat. Les autres personnages sont vêtus comme des paysans des environs de Paris ». La marge d'interprétation demeure et le terme « d'indications » est ici bien choisi.

¹¹⁸ La taille de ce paragraphe est très variable. Elle occupe la plus souvent une demi-page mais peut être plus étendue. Dans une œuvre de grande dimension comme *Le Prophète*, elle occupe 4 pages. Elle est donc en partie proportionnelle à la taille du livret. Quant à l'emplacement, on trouve de manière occasionnelle le résumé sur les costumes avant la fin, ou bien sous forme de bribes dans le corps du texte du livret. Dans *Le Trouvère*, Paliani indique que « Léonore est en robe de satin blanc » et dans *Il Signor Pascarello*, on apprend « que le costume de pensionnaire se compose d'une robe de mérinos blanc, large roue de mérinos bleu clair au bas. Poignets et pèlerine en mérinos ».

¹¹⁹ Ces variations de titre ne correspondent pas à un degré de précision plus ou moins grand. Il semble que ces titres soient choisis de manière aléatoire comme formule type pour annoncer ces informations spécifiques aux costumes.

¹²⁰ Notons que la notion d'époque est parfois très évasive, en 1640, l'on est bien éloigné de l'époque médiévale. On trouve bien sûr quelques contre exemples avec des précisions parfois surprenantes. Les dates sont indiquées à l'année près : 1814-1815 pour *Le Mariage extravagant*, 1796-1798 pour *Les Papillotes de Monsieur Benoist* sans que l'on puisse deviner les raisons de degré de détail.

La référence peut aussi renvoyer à un type de personnage (susceptible d'avoir une garde-robe caractéristique particulière qui constitue son apparence ordinaire). Dans *Le Chevalier du guet*, la mention des costumes Louis XV est ainsi complétée : à propos du personnage de Louise la seule indication est « Louise : Soubrette ». La qualification sociale et professionnelle renvoie à une typologie connue en matière de mise en scène (mais aussi hors des théâtres) qui doit guider pour la reproduction des costumes.

La coiffure et le maquillage sont l'objet d'encore moins de détails et semblent être laissés, de même, à la discrétion des artistes en fonction du matériel à disposition, selon leur culture théâtrale et leur goût. Seul élément abordé, la poudre, à appliquer ou non sur le visage. On lira ainsi « poudre » ou « pas de poudre », comme dans le livret du *Joillier de Saint-James*, ces indications étant toujours associées aux costumes. La formule exacte se déploie ainsi : « Bourgeois et ouvriers en habit de fête. Pas de poudre. » La coiffure est traitée d'une manière identique dans *Giralda*, « Siècle de Louis XIII. Cheveux courts ». La compétence technique qu'exigent par exemple la réalisation et la mise en place des perruques n'est pas abordée. Elle est confiée à l'expertise du personnel de chaque théâtre sans aide particulière pour se représenter le résultat voulu.

Dans ce domaine, comme dans celui des costumes, il est possible de trouver quelques indications, bien que ce ne soit pas le cas pour la totalité des livrets. Ces références sont publiées par Paliani qui renvoie vers les sources, le plus souvent des photographies des artistes qui ont posé spécialement lors de la création de l'ouvrage dans des studios. Il ne s'agit donc pas de saisir au vol le mouvement d'un artiste dans un rôle mais bien de fixer la nature du costume, une pose qui peut caractériser partiellement le personnage, ainsi qu'une coiffure ou un maquillage. Dans ce cas, des portraits viennent compléter la pose en pied. Dans *Le Premier jour de bonheur*, l'auteur du livret indique en fin de page, pour donner suite à la description des costumes, la possibilité d'un complément d'information : « Ces costumes ont été photographiés, ainsi que les portraits des artistes par M. Bingham, 58, rue de la Rochefoucauld, à Paris. (Propriété exclusive) ». L'expression consacrée employée par Paliani est celle de photographie « sur nature¹²¹ ».

¹²¹ Ces photos ne concernent pas seulement les premiers rôles. Voir en annexe 68 les photos de Paliani en costumes de scène. On retrouve aussi à ce propos l'ambiguïté publicitaire de certaines références qui ne se trouvent que chez un seul fournisseur. Certains studios semblent s'être spécialisés dans ce domaine. Dans plusieurs livrets dont ceux de *Lara* et du *Capitaine Henriot*, Paliani indique : « NOTA. Les principaux costumes de cet ouvrage ont été photographiés sur nature, par M. Bingham, 58, rue de La Rochefoucauld, à Paris ».

Cette latitude laissée au lecteur (c'est-à-dire majoritairement aux directeurs ou régisseurs) peut surprendre mais elle a plusieurs explications possibles. À l'époque de Paliani, bien que l'art du costume fasse partie intégrante de la mise en scène – ce que montre la présence d'une telle rubrique dans les livrets, il ne représente pas la part la plus évidente en matière de créativité sur la scène. Le nom des créateurs des costumes n'est d'ailleurs que très rarement cité et jamais dans les livrets¹²². Le costume n'appartient donc que de manière lointaine à la mise en scène comme œuvre d'un auteur. Il est presque une donnée impersonnelle. Bien sûr, on n'est plus dans une époque où la charge du costume revient à l'interprète lui-même, puisant dans sa malle au gré des rôles. Il faut aussi comprendre cette discrétion du livret comme un moyen de prendre une fois de plus en compte les réalités des théâtres de province. Les costumes ont un coût important, et à l'instar des décors, le réemploi est la règle¹²³. Il est rarement réalisable de les créer en totalité spécialement pour une production. La possibilité pour les théâtres de piocher dans leur stock est le seul moyen d'assurer des costumes conformes aux exigences sans engager de dépenses mirobolantes¹²⁴. L'exigence en matière de conformité avec la création se doit donc d'être floue. L'adaptabilité est encore une fois le maître mot pour minimiser les coûts financiers et cette liberté n'est pas accordée par hasard.

La liberté n'est jamais toutefois totale et le livret se doit de justifier son expertise. Certaines rubriques offrent donc un contenu plus précis¹²⁵. Le livret de *Cent-suisse* pousse le détail jusqu'à décrire la manière d'habiller l'artiste. L'un des costumes se doit d'être « non boutonné ». Le détail peut être poussé jusqu'à décrire, non un seul costume général comme c'est l'usage, mais les différents costumes nécessaires pour un même rôle (dans

¹²² Au sein de notre corpus, seul le livret des *Mousquetaires* indique les auteurs des costumes en note de bas de page : « Ces costumes ont été exécutés par M. Ferdinand et par Mme Hanquez, d'après les dessins de M. Hippolyte Ballut ». Quant à la réalisation des costumes elle n'est jamais attribuée, sauf dans le livret du *Capitaine Henriot* : « Les costumes des dames sortent des ateliers de Mme Wallet, couturière en chef du Théâtre Impérial de l'Opéra Comique, fournisseur du Théâtre royal de Covent Garden, à Londres, 7, rue Vivienne, Paris. »

¹²³ Nous n'avons pas pour autant trouvé de liste de réemplois déclinés d'un même costume pour diverses œuvres.

¹²⁴ Notons cependant que lorsque les informations sont présentes elles sont détaillées. Chaque partie du costume est ainsi mentionnée. Cela permet de reconstituer de manière plus ou moins fidèle un semblant de costume ressemblant, même lorsque les pièces des fonds de costume des théâtres ne possèdent pas l'ensemble des éléments requis.

¹²⁵ C'est une nouvelle preuve de l'intelligence du plateau dont fait preuve Paliani grâce à son expérience. Ce qui justifie le détail des informations n'est pas seulement la qualité et la quantité des informations disponibles mais leur importance dans l'économie générale de la mise en scène. Il juge ainsi les besoins pour alimenter de manière plus ou moins fournie le paragraphe dédié aux costumes.

le livret des absents par exemple). Les danseurs et les chœurs font rarement l'objet d'informations supplémentaires¹²⁶.

Les costumes bien que n'étant pas l'objet de l'attention principale de la part de Paliani sont présent au sein des livrets. Les informations nécessaires sont fournies directement au sien du livret avec un degré de détail variable. Elles peuvent être remplacées ou complétées par le renvoi vers des photographies ou des costumes-types présents dans l'imaginaire du public de l'époque.

2.2.6 La place accordée à la musique au sein des livrets

S'il est un élément qui occupe une place fondamentale dans le livret, c'est la musique¹²⁷. La majeure partie des œuvres de la collection sont des œuvres lyriques, et même lorsqu'il s'agit de théâtre, la musique n'en est pas toujours absente¹²⁸. Paliani est avant tout un musicien, un interprète qui porte un soin tout particulier à l'articulation entre les éléments de mise ne scène et la musique. La partie musicale sur le plateau est donc mentionnée au même titre que les autres éléments de mise en scène. La partition est au cœur du système de retranscription du spectacle.¹²⁹

La présence de la musique au sein des livrets se manifeste essentiellement par la délivrance d'indications relatives à la musique de scène, (c'est-à-dire certains instrumentistes présents en scène et en coulisse pour réaliser des effets spécifiques), ainsi que par l'utilisation de référents musicaux comme repère pour le déroulement des actions en scène. Ce qui vise Paliani, c'est l'imbrication du travail musical et du travail scénique, les deux devant concourir à l'unité du spectacle. La description du dispositif musical, parfois nécessaire sur scène comme en coulisse, est très précise. Elle trahit la plume d'un musicien expérimenté qui décrit une véritable géographie sonore étudiée pour donner à

¹²⁶ Pour le chœur il existe quelques contre-exemples dont le livret du *Songe d'une nuit d'été*.

¹²⁷ Le rapport à la musique n'est toutefois pas un rapport prescriptif. Contrairement à la mise en scène, Paliani ne donne pas de conseils en matière d'interprétation musicale, car ce champ revient bien sûr à la discrétion musicale du chef d'orchestre en lien avec les artistes. Les références musicales sont pensées en lien étroit avec la réalisation de la mise en scène.

¹²⁸ Paliani rappelle lui-même l'importance de la musique en dehors des œuvres lyriques : dans *Les Mousquetaires* il inscrit en note de bas de page « La musique de cet ouvrage, due à M. Arthus, chef d'orchestre du théâtre de l'Ambigu, est d'une indispensable utilité ».

¹²⁹ Paliani ne fait pas mystère de prendre la partition comme référence et support privilégié de travail ; dans le livret de *Robinson Crusoe*, il précise : « La partition, sur laquelle il faut se régler, indique exactement les endroits où le tonnerre gronde, les endroits où le vent souffle, et les divers effets de force ou d'éloignement. » Les éléments scéniques doivent se caler sur la partition. Le texte reste bien sûr important mais pas en tant qu'entité autonome. Il est l'un des éléments composant la partition.

entendre des effets spécifiques, destinés à amplifier les effets de la mise en scène. Le dispositif musical à mettre en place est détaillé. L'emplacement et la nature des instruments sont les deux informations les plus récurrentes. Dans le livret de *Quentin Durward*, Paliani indique à propos du « Final » : « Le son des cloches se fait entendre ; les cloches donnant *sol dièse, si, la*, sont placées à la face cour ¹³⁰ ». Mais l'on trouvera ces références pour chaque recoin du plateau : « jusqu'aux sons de harpe qui se font entendre dans la coulisse du 4^e plan jardin¹³¹ ». Leur nécessité s'explique aussi par le fait qu'elles impliquent une organisation particulière de la coulisse à laquelle le régisseur est très attentif. La présence de la musique de scène requiert une installation spécifique. Dans *Le Château Trompette*, Paliani spécifie bien les besoins engendrés par cette présence des musiciens au plateau. Il demande : « Dans la coulisse au lointain cour, pupitres et chaises pour messieurs de l'orchestre ». En plus de ces aspects pratiques, c'est la réalisation d'effets acoustiques particuliers qui occupe notre régisseur. Dans *Les Vêpres siciliennes*, le schéma du second acte détaille le dispositif prévu : « La lettre A indique un petit orgue expressif que l'on ne doit pas entendre, et un accompagnateur caché par les premiers dessus ». Ces indications sont encore plus nécessaires lorsqu'elles entrent en interaction avec la conduite technique délivrée par les livrets. Les effets acoustiques requièrent en effet parfois l'aide de la technique pour faire évoluer décors et rideaux. Dans *Le Pardon de Ploërmel*, Paliani note : « pendant l'ouverture, baissez un second rideau derrière le rideau d'avant-scène, afin d'éloigner le son des voix¹³² ».

Une fois de plus, le degré de précision est très variable d'un livret à l'autre. Dans *Roland à Roncevaux*, on lira pour toute instruction : « coup de TAMTAM dans la coulisse », alors que le livret de *L'Ombre* fait appel dans le même domaine, à des compétences musicales beaucoup plus poussées. Le texte précise : « on entend au loin un carillon de clocher » mais il est complété par une note beaucoup plus explicite : « *MI* bémol. *SI* bémol de calibre fort. Plus au loin, (toujours côté jardin) frappez sur la fin des

¹³⁰ Ces instruments-là sont occasionnellement intégrés à la rubrique accessoires.

¹³¹ Extrait du livret du *Trouvère*. Certains livrets dont celui de *Marco Spada* jouent particulièrement avec ces effets de sonorisation. Ceux-ci renvoient directement à des événements de la mise en scène et entrent donc dans le champ de compétence du régisseur et non du chef d'orchestre. L'on voit comment la musique peut être au centre du travail du régisseur. Paliani précise à l'acte 3 de *Marco Spada* que « les bruits lointains du clairon etc. etc. sont produits par l'orchestre », ce qui implique que le fait de réaliser ces bruits par l'orchestre en fosse ou par la musique de scène au plateau relève bien d'un choix, certes musical, mais à envisager au regard du travail de mise en scène. Il fait aussi référence « au son du cor (lointain cour) ». Puis à « une ritournelle de guitare sous le balcon ».

¹³² Dans d'autres cas, ce sont les artistes qui circulent et non le décor qui bouge. Dans *Jenny Bell* le livret indique que « le chœur se chante derrière le rideau de fond ».

temps le *LA* bémol grave ». Schéma à l'appui, Paliani décrit une vraie spatialisation sonore qui s'apparente à une partition venant se superposer à la première. Le déploiement de la partition dans l'espace est bien du ressort du régisseur. La musique est donc imbriquée dans la mise en scène avec laquelle elle fusionne. Les livrets assument parfaitement l'idée d'une musique qui sert la mise en scène. Dans le livret de *La chanteuse voilée*, le texte indique : « En ce moment l'on entend, de nouveau (imités par l'orchestre) gronder les cris et la colère du peuple ».

La musique supporte certains éléments de mise en scène, mais elle est surtout employée comme repère pour désigner le bon moment pour déclencher une action, mesurer de manière rationnelle la durée d'un mouvement ou tout autre événement au plateau¹³³. Bien que Paliani ait fréquemment recours à des bribes de texte (chanté ou parlé) pour indiquer le moment de l'action, les référents musicaux sont très usités et pas seulement lorsque le texte est absent. Cette approche permet une précision accrue, mais elle est surtout une signature. Le livret se présente de cette manière comme l'adresse d'un musicien à d'autres musiciens. Le vocabulaire technique employé rend ces livrets inaccessibles à qui ne possède pas une certaine culture musicale ni une lecture fluide de la partition.

Nous avons vu comment dans les livrets, le découpage musical prévaut sur celui en actes. Dans la même perspective, Paliani s'appuie dans son texte sur des éléments musicaux de divers ordre. Ceux-ci peuvent se rapporter au découpage formel, aux dynamiques (nuances) de la partition, à des signes instrumentaux (timbres particuliers ou traits caractéristiques). La question des transitions et la superposition des effets de mise en scène et de la musique occupent une place de choix dans le discours. Le texte du livret a recours, à différents niveaux, à des repères formels qui vont d'un morceau en général à une note en particulier. Morceau, mesure, phrase musicale, métrique, note sont autant d'éléments musicaux qu'il emploie pour dresser une chronologie la plus exacte possible des actions scéniques. La combinaison de ces éléments est utilisée pour créer un signe très rapidement identifiable permettant de remonter aisément et efficacement la pièce. Cette échelle offre un panel de repères qui font appel à des connaissances musicales plus ou moins aiguisées, mais Paliani privilégie toujours la précision et la clarté informative.

¹³³ La partition est bien l'outil de référence indispensable. Dans *L'Ambassadrice* l'indication à la page 8 montre que le livret est à lire en regard de la partition. « Consultez la partition pour placer à temps cris, annonces et protestations ». Paliani apporte aussi des éléments de témoignage sur les pratiques en vigueur lors de la création. Dans le livret du *Songe d'une nuit d'été* il note : « la ballade gravée dans la partition ne se chante pas à l'Opéra Comique ».

L'accessibilité du vocabulaire pour les non-musiciens ne semble pas être une source de préoccupation. Dans le livret de *L'Etoile du Nord*, il demande de démarrer une action « À l'attaque de l'andante $\frac{3}{4}$ en *ut* majeur ». Là où il aurait pu choisir de noter « début » du morceau, il préfère le terme purement musical d'attaque, et réitère ce choix dans de nombreux autres livrets¹³⁴. Il en va de même de l'utilisation de repères métriques récurrents. Un morceau est fréquemment désigné par la mention $\frac{6}{8}$ ou $\frac{3}{4}$ ou tout autre indice métrique. Au cinquième tableau de *Robinson Crusoé*, il note que c'est « sur la 3^e mesure du $\frac{6}{8}$, (que) la scène est envahie par des matelots ». De la même manière, et alors que la variation des tempi d'un chef à l'autre ne permet pas de mesurer le temps en secondes ou en minutes, il utilise la mesure, marque musicale s'il en est, pour désigner des points très précis dans la partition. La mesure est un repère et caractérise à la fois la durée d'une action. Là encore le degré d'exactitude est variable. Dans *Les Deux Jakes* comme dans bien d'autres livrets l'indication peut être assez vague, on lit : « sur les dernières mesures chantées »¹³⁵. Mais dans un souci de précision, Paliani ajoute parfois des indices pour situer le moment de manière beaucoup plus définie. Dans *Le Mariage extravagant* il indique par exemple que « Darmancé danse sur les neuf dernières mesures chantées, sur le dernier son, il arrive en attitude sur l'avant-scène gauche ».

Les différences dans le jeu doivent être prises en compte, et en homme de plateau, Paliani a bien conscience des variations que peut engendrer un changement d'interprète ou de tempo à l'orchestre. Lorsque cela est possible il laisse une marge d'appréciation. Dans *Le Voyage en Chine*. Il écrit : « dès la huitième ou dixième mesure de la marche entrent processionnellement par le fond les personnages suivants ». Le décompte des mesures est indispensable pour réaliser une mise en scène conforme au livret. À cet effet, Paliani à l'intelligence d'utiliser des décomptes en guise de repère tels que « le rideau se lève 9 mesures avant le récit d'Henri » ou encore « après les huit premières mesures de

¹³⁴ Le terme d'attaque est d'ailleurs souvent associé à un nom de morceau « andante, moderato, allegro » désigné par un tempo (autre réflexe de musicien). Dans *Lara* on lit « à l'attaque de l'allegro moderato un peu plus d'air au milieu ». D'autres exemples peuplent la collection : *Robinson Crusoé*, *Le moulin des tilleuls*, *Le Prophète*, *L'Étoile*. En matière de vocabulaire musical Paliani récidive dans *Les Dix* « Sur le temps levé de la vingtième mesure du Tempo di marchia (*sic*), ils rentrent à la tête du Conseil ». La pensée est bien celle d'un musicien qui ne cherche pas à retranscrire en d'autres termes compréhensibles par des non-musiciens.

¹³⁵ On trouve tout un tas de variations autour de ce motif telles que « vers les dernières mesures de », ou « sur les dernières mesures du trio », (*L'Ambassadrice*) « quelques mesures avant l'attaque du chœur ». (*Le Mariage extravagant*).

l'«allegro vivace¹³⁶». Il ne dit jamais à quelle mesure¹³⁷. Sur le plan pratique, cette méthode pallie les variations dans la numérotation des mesures. Ce travail permet de faire dérouler sous les yeux du lecteur une seconde partition, théâtrale cette fois-ci. Elle devient une sorte de calque à superposer sur la partition musicale. Dans cette perspective, l'expertise de Paliani se dévoile, et la lecture des livrets confirme que la mise en scène, telle qu'il la conçoit, est indissociable des éléments musicaux. Le rythme de la représentation, de l'enchaînement des actions scéniques ne peuvent être transcrits avec exactitude que par le biais des repères musicaux, au premier rang : la mesure. À la page cinq du livret de *La Croix de Marie*, le texte indique ainsi l'entrée générale d'une marche : « Sur la quinzième mesure, entrent lentement par la gauche six joueurs de cornemuse. [...] Cinq mesures après entrent par les issues cour et jardin des paysans ». Sans le recours à la partition, il ne serait pas possible de rythmer les entrées avec ce degré de précision. La mesure est aussi pratique lorsqu'il s'agit d'évaluer le temps. Le nombre de mesures permet de borner dans le temps une action jouée mais cela vaut aussi pour la technique (les actions techniques étant bien sûr comprises comme une part de mise en scène). Dans le livret du *Premier Jour de bonheur*, Paliani indique le rythme d'un rideau : « Le rideau baisse vivement sur ce tableau, et pendant les cinq dernières mesures de la ritournelle finale ». Lorsqu'il parle de mesure, Paliani renvoie, comme de coutume, au début de celle-là. Lorsqu'il souhaite affiner le trait et évoquer un moment particulier, il emploie la note, ce qui constitue le plus haut degré de précision trouvé dans les livrets. Dans *Les Dix*, il note ainsi : « Sur la dernière note de la ritournelle du second couplet, M. de Lucienne entre mystérieusement en scène par la porte de droite ». Le texte vient parfois au secours de la musique nécessaire. À l'acte 3 des *Vêpres Siciliennes*, le livret mentionne que « immédiatement après la dernière syllabe chantée, les mouvements suivants s'exécutent

¹³⁶ Ces deux derniers exemples sont tirés du livret des *Vêpres Siciliennes*.

¹³⁷ Il utilise toutefois un autre type de repères sans doute lorsqu'une seule partition de référence est recommandée. Il s'agit de donner le numéro de page puis celui du système puis la mesure. Ce système est encore utilisé de nos jours par les régisseurs. Dans le 1^{er} acte du *Premier jour de bonheur* (p. 5), Paliani fait ainsi référence à la partition « Pour la seconde attaque : Honneur ! Honneur ! au vaillant capitaine (page 68 de la partition piano et chant, troisième portée), de nouveaux officiers et soldats accourent joyeux ». Mais ce type d'exemple est extrêmement rare au sein de la collection. On trouve cependant des références à des numéros de pages (cela est possible car Paliani indique lui-même : la partition de référence en début de livret) dans *La Servante maitresse* (Air de Zerbine) « pendant la petite ritournelle (dernière mesure de la page 39 et les deux premières de la page 40 » ainsi que dans *Les Vêpres siciliennes* « À l'attaque du chœur par le soldat (p. 52, partition piano et chant) quelques-uns se lèvent ».

très vite ». Le renvoi vers la mesure et la note sont des références qui exigent, sauf à connaître l'ouvrage par cœur, et encore, d'avoir la partition en main et de pouvoir la lire.

Parallèlement à ces références visuelles, il propose de faire appel à l'oreille musicale de ses lecteurs et à leur mémoire auditive (qu'il suppose donc suffisamment exercée). Toujours dans *Les Vêpres siciliennes*, le descriptif indique « à la reprise du motif "saint amour" etc. Procida qui est remonté près de ses amis redescend sur l'avant-scène. » La reconnaissance motivique peut bien sûr se faire grâce à la partition mais on suppose que Paliani fait davantage appel à des points de repère sonores identifiables. Au lieu de renvoyer à une mesure en particulier, il décrit note à note dans *Maître Pathelin* le motif concerné : « Sur les nouveaux *mi* bémol, *ré* naturel, *ré* bémol, *do*, *si*, *la*, Pathelin qui ne lui a pas lâché la main gauche disloque le bar de Jausseaume¹³⁸ ». Le terme préféré de Paliani lorsqu'il s'agit d'identifier une phrase musicale est celui de « ritournelle¹³⁹ ». Alors que chaque élément de repère présente des avantages et des inconvénients (degré de précision, clarté et accessibilité pour un public de lecteurs plus ou moins qualifié musicalement), il fait fréquemment le choix, lorsque la mise en scène est particulièrement exigeante, de combiner ces différents points pour s'assurer d'une précision maximale et éliminer tout risque d'interprétation erronée ou tronquée. Il superpose à cet effet les couches d'information dans *Le Voyage en Chine* : « Après le point d'orgue et pendant les deux mesures de ritournelle qui précède l'allegro 2/4 » ou encore dans *L'Étoile* « Après le point d'orgue de Parscovia, sur les cinquième, sixième, septième et huitième mesure du 3/4 allegretto molto moderato, sur le "la, la, la, la" dits par mesdames des chœurs, toutes se balancent uniformément ». Il use de deux autres paramètres exclusivement musicaux que sont les dynamiques (nuances) et les timbres des instruments ou leur mode de jeu. Dans *L'Ambassadrice* il utilise les variations d'intensité sonore comme point de repère pour la mise en scène. « AIR. À la fin de l'air, sur le *FORTE* de l'orchestre, Mme Barneck rentre vivement [...]. Sur le second *FORTE*, Mme Barneck entraîne Henriette ». La lecture des indications ne peut être comprise qu'au regard de la partition car il s'agit bien de repères inscrits sur le papier et non à prendre à l'oreille, même si cela peut aider

¹³⁸ Cette utilisation surprenante d'une note à note peut s'expliquer par le fait que les contraintes éditoriales des livrets ne lui permettent pas d'insérer de citation musicale. De plus, il est probable qu'une partie du texte des livrets soit rédigée de tête ou du moins sans partition à l'appui, ce qui expliquerait le recours à de telles phrases.

¹³⁹ « Occupez la ritournelle qui précède le second couplet en continuant à voix basse la conversation », *La Chanteuse voilée*, « Sur la ritournelle des couplets » *L'Ambassadrice*, « Cette pantomime occupe toute la ritournelle qui termine le duetto », *Les Dix*, « Elle redescend en scène pour attaquer la reprise du motif primo tempo », *Les Monténégrins*.

l'interprète une fois en scène. C'est selon ce principe que « Robin entre sur le *FORTE* des trombones » (*Robin des bois*) et Lara « Se rassied au pianissimo » (Lara).

Tous les paramètres musicaux sont utilisés à partir du moment où ils sont de potentiels points de repère efficaces. Une écriture particulière à l'orchestre¹⁴⁰, une tonalité spécifique¹⁴¹, un timbre identifiable : tout est mis à contribution pour aiguiller au mieux le lecteur. Paliani ne semble même pas se poser la question de sa compétence, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle le livret est destiné à un public bien défini de professionnels du théâtre mais aussi et surtout de la musique¹⁴². Les timbres spécifiques à chaque instrument sont supposés connus et Paliani s'appuie sur cette donnée. Les interventions de la flûte, du basson ou de la harpe, ou tout autre instrument identifiable, sont autant de points de repères¹⁴³. La spécificité du répertoire de l'Opéra Comique est prise en compte. Elle transparaît au travers du soin porté à l'articulation entre parties chantées et parties parlées. On trouve ainsi très fréquemment dans les livrets la mention suivante « Immédiatement après la dernière note chantée », suivie d'une action à accomplir. La mise en scène, telle que décrite par Paliani, intègre le rythme propre à cette articulation entre parlé et chanté¹⁴⁴. Ce qui est frappant dans les livrets, c'est la manière dont ils sont rédigés avec l'idée d'une interdépendance de fait entre la mise en scène et la

¹⁴⁰ « Sur le petit trait d'orchestre qui commence l'Allegro moderato, Tracolin s'adresse solennellement à Belfior », (*Toréador*). « Dès l'attaque du trémolo de l'orchestre, Perdican remonte la scène », (*La Chanteuse voilée*).

¹⁴¹ Cette mention des tonalités va encore plus loin dans l'exigence musicale demandée au lecteur à l'oreille formée et avec des capacités d'analyse de la partition ; À ce propos on lit entre autres exemples : Acte premier « Au final du premier acte, après le chœur, "rataplan", en *mi* naturel, et après ces paroles dites caporal : "qui nous arrive là" Oh ! C'est le jeune paysan ce matin... une nouvelle recrue ? un nouveau soldat ! L'orchestre attaque immédiatement la ritournelle d'entrée du sergent et de Marie, en *si* bémol, quatre mesures avant le récitatif ». *La Fille du régiment*. « Pendant la ritournelle en *fa* », (*Les Deux gentilhommes*).

¹⁴² Paliani tient ce fait pour acquis et en témoigne dans le livret d'*Au travers du mur* dont la mise en scène est signée par son collègue régisseur Ernest Mocker. À l'acte 1 on lit « les phrases « tu dénatures ma musique » sont chantées dans le sentiment du duo de la fausse magie », ce qui suppose que le lecteur a une connaissance du répertoire suffisamment intime pour comprendre immédiatement ce qui est attendu. On trouve un exemple identique dans *L'Eau merveilleuse* : « Cette scène doit être jouée très gaiement et avec des sentiments exagérés dans le genre du duo de Pierrot et Colombine dans *Le Tableau parlant* ». En citant d'autres mises en scène et d'autres œuvres, Paliani fait appel à la culture théâtrale de ses lecteurs.

¹⁴³ « À la fin de cette scène, après le morceau d'ensemble, une ritournelle de flûte annonce l'arrivée de Lucie, (*Lucie de Lamermoor*). Dès l'attaque du 6/8 (accords de harpe) », (*Mignon*). « Scène vide pendant les six dernières mesures de la ritournelle (flûte solo). Après les traits de flûte, les trois portes se rouvrent vivement ensemble ». « À l'attaque de l'allegro non troppo (basson) Colombine fléchit un genou près du canapé », (*Bonsoir Monsieur Pantalon*). « On verse, pendant les, glous, glous imités, à l'orchestre, par la petite flûte et le triangle », (*Le brasseur de Preston*). Les cuivres particulièrement identifiables sont eux aussi cités.

¹⁴⁴ « L'orchestre attaque immédiatement la ritournelle du morceau suivant », (*Le Joailler de Saint-James*).

musique. La musique n'est pas seulement un texte de référence auquel se reporter¹⁴⁵, elle est pensée comme un élément concourant à la construction de la mise en scène qui cherche parfois une certaine concordance¹⁴⁶ avec la musique. Cette harmonie n'a rien de naturel et les suggestions de Paliani dans ce domaine se répètent au fil des livrets. Les effets théâtraux sont ainsi calculés et calibrés pour être cohérents avec la musique¹⁴⁷. Dans *La Sirène*, le livret propose : « Réglez sur les répliques musicales les entrées des quinze marins, attirés par la voix de Zerlina qui quittent leurs postes ». Tandis qu'un autre personnage « joue de la musette et se balance sur le rythme de la musique ». Le calcul des temps n'est cependant pas toujours réalisé au préalable et le travail de montage exige une certaine réflexion. Dans *Les Deux voleurs* le livret reste suggestif « Calculez le temps que doit durer la pantomime, pour qu'à la sortie du domestique, les deux battants de la porte du fond se ferment en même temps que l'orchestre exécute les quatre dernières mesures de l'introduction ». Ce qui compte, c'est l'effet final en rapport avec la musique¹⁴⁸. Le plus souvent la mise en scène doit se caler sur la musique et non l'inverse, malgré leur interaction, le travail de mise en scène est un élément ajouté à une partition préexistante. La création du texte musical et du jeu théâtral n'est pas une habitude de l'époque. Paliani confirme très clairement cela dans le livret de *La Main droite et la main gauche*. En note de bas de page on lit :

Afin que la cloche produise l'effet voulu, il faut que l'acteur du rôle de Wilfrid, à ces mots du monologue : ne croit-on-pas ce qu'elle me dit : Wilfrid ! Wilfrid ! Etc. etc. applique exactement ces mots et ceux qui suivent, aux sons de la cloche. Il est important, pour obtenir cette assimilation harmonieuse, qu'il se règle sur le son de la cloche, et non que les sons de la cloche se règlent sur lui. L'acteur chargé du rôle de Donald observe le même procédé d'exécution (note de l'auteur)¹⁴⁹.

Mise en scène et musique sont donc pensées par Paliani au travers de ces livrets comme deux éléments d'un travail commun visant à la meilleure réalisation possible. En

¹⁴⁵ Ce qui peut être le cas lorsqu'elle sert à calibrer un mouvement dans le temps (entrée sortie ou autre) : « Cette sortie qui se fait le plus silencieusement possible, occupe les dix-sept mesures de ritournelle qui terminent le morceau », (*Robinson Crusoé*). « Cette sortie occupe les 42 mesure qui terminent le morceau » (*La Juive*) « Cette scène occupe les cinquante mesures du n° 3 bis », (*Madelon*).

¹⁴⁶ Ce qui n'exclut pas la discordance. La partition reste le référent. « Robinson exécute le même mouvement que Toby, mais à contre mesure, et d'une manière gauche », (*Robinson Crusoé*).

¹⁴⁷ De même la musique peut s'adapter à la mise en scène ; pour *Giralda* la personne chargée de remonter l'ouvrage doit « régler cette sortie sur la musique qui change de caractère suivant les exigences de la scène ».

¹⁴⁸ Sur cette question voir Hervé Lacombe, « La musique comme puissance de mise en scène dans le grand opéra », in Isabelle Moindrot (éd.) *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 166-173.

¹⁴⁹ Cette manière de penser la mise en scène en interaction avec la musique n'est donc pas une spécificité du régisseur. C'est une marque de l'époque qui se manifeste aussi chez les auteurs comme le montre l'exemple de *La Main droite et la main gauche*.

musicien et en homme de terrain, il compte sur l'expertise musicale de son lecteur pour respecter cet équilibre entre texte, jeu et musique.

2.2.7 Les livrets et l'expertise liée à la création

L'un des enjeux majeurs des livrets est de livrer une forme d'expertise, celle de la création parisienne de l'ouvrage. Cette première mise sur le plateau d'une œuvre a en effet permis de résoudre des problématiques d'ordre technique et artistique, et d'arbitrer des choix esthétiques en conformité avec le désir des auteurs. Ce sont autant d'informations nécessaires aux théâtres de province pour établir une mise en scène conforme et à moindre coût, plus facilement et rapidement. C'est précisément ce service aux théâtres de province qui fait la valeur ajoutée du livret. Il est une des signatures de Paliani, c'est sur lui que repose l'aspect original et novateur de la collection de mises en scène.

Ce témoignage écrit de la création recouvre un certain nombre d'informations relatives aux coupures établies, ou toute autre modification du texte (livret et/ou musique). Les trucs et astuces (effets visuels, bruitage expertise technique) s'ajoutent aux propositions d'adaptation qui prennent en compte les éventuelles raisons qui poussent les théâtres à modifier certains éléments (causes politiques ou religieuses, disponibilité et coût des décors, adaptation au personnel de la troupe en question). Enfin la description de la mise en scène est complétée par des corrections (de la brochure), des conseils, indications, suggestions pour remonter l'œuvre dans les meilleures conditions possibles. Le régisseur qui retranscrit la mise en scène a donc pour mission de mettre son savoir au service d'un gain d'efficacité, de temps et d'argent¹⁵⁰. Paliani est aussi un garant pour les auteurs et compositeurs dont il se fait le relais pour garantir une « bonne » exécution conforme au projet initial.

¹⁵⁰ Toutes ces informations sont pour la bonne réalisation mais aussi et avant tout pour aiguiller les théâtres de province dans le choix de leur répertoire. C'est à cet effet qu'il inclut à la fin du livret de *Carline* un tableau de la « Durée à la représentation des opéras comiques, journallement au répertoire » Voir la reproduction de ce document en annexe 69.

2.2.7.1 Les coupures et les modifications du texte

La conformité passe d'abord par une fidélité au texte de référence. Le livret mentionne donc toutes les éventuelles coupures décidées à la création ainsi que la correction à apporter à la partition ou à la brochure. Le livret indique très précisément (à la mesure près) les coupures qui doivent être faites. C'est un témoignage du travail de la création et elles marquent l'empreinte des créateurs (auteur compositeur, sur le livret¹⁵¹). Dans le livret de *La Reine de Saba* on trouve l'indication suivante : « À la représentation on coupe quarante et une mesures de la page 35 (partition piano et chant), huitième mesure jusqu'à la quatrième mesure, p. 39 ». Les changements peuvent être énoncés au fur et à mesure de l'avancée du livret ou annoncés une fois pour toute comme dans *Les Papillotes de Monsieur Benoist* : « page 192 de la partition. Allez de suite à la page 200, passez huit mesures et passez l'allegro ma non troppo. Pas de changement aux autres actes ¹⁵² ». Paliani va plus loin en détaillant les éventuelles consignes à respecter en cas de choix de coupes (lorsque le choix est possible). Dans *Ma tante dort*, il ajoute une note de ce type : « Si vous coupez le rondo. Enchaînez comme ceci¹⁵³ ». Les coupures concernent aussi, mais dans des proportions restreintes le texte. L'inverse se produit à propos des corrections apportées. La partition fait l'objet de très rares amendements tandis que la brochure est très souvent citée comme étant inexacte. Dans le livret des *Vêpres Siciliennes*, Paliani note « c'est à tort que la partition piano et chant désigne Danielli et Ninetta, qui ne paraissent que dans le premier acte de cet ouvrage. La partie qui indique le nom de Danielli, pages 138 et suivantes, est chantée par Manfroid ». Cette précision semble être une remarque émanant du régisseur en personne, ce qui n'est pas le cas pour le livret de *Norma* dans lequel Paliani se contente de retranscrire une note de l'éditeur : « C'est par erreur que quelques partitions gravées donnent à la seconde basse

¹⁵¹ Le régisseur n'est alors qu'un passeur, son expertise professionnelle n'entre pas en ligne de compte contrairement à la délivrance de suggestions d'adaptation et de conseils techniques qui sont la transcription de son travail au plateau. Le libre arbitre des directeurs et régisseurs de province n'est pour autant pas tout à fait exclu. En témoigne ce type de formule dans les livrets « Bas de p. 149 « (1) Dans les villes ou l'on voudra supprimer ce morceau, après ces mots : Avertissons-le qu'il peut venir. L'actrice frappera trois coups dans ses mains, et André paraîtra (note des auteurs). » Les variantes sont possibles mais elles se font sur les recommandations des auteurs eux-mêmes ce qui restreint tout de même la liberté de manœuvre.

¹⁵² Ces mentions de coupures sont toutes énoncées sur le même modèle. Une phrase simple et claire qui ne prend pas la peine de justifier la raison d'une telle coupure. Voir par exemple *Ma Tante dort* (p. 6) « Notacoupez la dernière mesure de la page 70 (partition piano et chant) et passez de suite à la seconde mesure de la page 74 ».

¹⁵³ Une des possibilités de variation est la substitution d'un texte chanté à un texte parlé. Ce choix permet probablement de s'adapter aux capacités vocales des troupes. Le Livret de *La Joconde* indique ainsi : « NOTA. Si Robert passe l'air, remplacez-le par le monologue suivant ».

le rôle d'Orovèse ; ce rôle joué, aux Italiens, par Lablache, doit être chanté par une première basse. Bernard Latte ». La brochure fait l'objet de nombreuses corrections. Ces rectifications touchent des éléments très divers de la représentation ; des éléments de jeu théâtral¹⁵⁴ : « C'est à tort que la brochure indique que cette entrée est précédée par des rires et des cris » (*Les noces de Jeannette*) et des effets de lumières : « c'est à tort que la brochure indique que Louise allume une bougie. La nuit sur le théâtre n'est pas très profonde. La gaze seulement est levée devant la rampe ». (*Miss Fauvette*). Les corrections touchent aussi la présence des personnages en scène¹⁵⁵, des précisions sur les accessoires¹⁵⁶, des effets musicaux de bruitage¹⁵⁷, ainsi que des éventuelles omissions¹⁵⁸. Lorsque ces corrections sont trop nombreuses pour être incorporées dans le texte sans en altérer la lecture, Paliani les réunit dans un paragraphe spécifique en fin de livret. Le fait est rare mais on en trouve un exemple dans le livret de *Sylvia* qui comporte une section « corrections à faire sur la brochure imprimée¹⁵⁹ ». Le livret se distingue donc bien de la brochure à laquelle il apporte de nombreuses corrections. Ce support, qui ne reproduit pas la musique mais seulement le texte accompagné d'indications de mise en scène, est habituellement réalisé avant la rédaction du livret et constitue donc un état antérieur du travail théâtral que Paliani se doit d'amender au gré des évolutions¹⁶⁰. Le livret cherche à rétablir une vérité correspondant à la représentation quand la brochure est davantage un outil de répétition. Ces corrections sont aussi le moyen pour Paliani de poser l'importance de son travail de correction et la fiabilité des informations qu'il délivre. Le livret n'est en aucun cas une réplique mise en forme de la brochure. Dans le livret de *La Grâce de dieu*, bien que Paliani n'apporte pas de corrections il pose sa méthode et prend ainsi ses distances avec la brochure. Il mentionne en note : « (1) En général, les

¹⁵⁴ On trouve un exemple du même type dans *Ma tante dort* : « L'indication de la brochure qui dit : elle enlève au mannequin sa douillette et s'apprête à la déshabiller est nulle ».

¹⁵⁵ « NOTA. Cardichonne n'assiste pas à la scène précédente, comme l'indique la brochure », (*Le Château Trompette*, p. 11).

¹⁵⁶ *La Part du diable* : « Pendant ce temps, la Reine s'est tournée du côté de Carlo, prend des mains de celui-ci une bourse pleine d'or, et non un second papier ainsi que l'indique la brochure ». Ou encore dans *La Chanteuse voilée* : « Ce n'est pas, comme le dit la brochure, le portrait de la marquise de Villareal qui est sur le chevalet. Ce portrait est placé au fond, à la droite du public, près de la porte 3 ».

¹⁵⁷ *La Chanteuse voilée* (Finale de l'acte I) : « À la fin de l'air, l'orchestre attaque un tremolo qui attire l'attention de Velasquez, (c'est par erreur que la brochure indique que le jour baisse, et que l'on entend une rumeur au dehors. L'orchestre seul imite ce bruit) » et *La Part du diable* : « C'est par erreur que la brochure indique que l'on sonne dix heures. L'heure ne sonne pas. » Puis page après « c'est par erreur que la brochure indique que l'on entend sonner l'heure ».

¹⁵⁸ *Le Code noir* : « (1) La brochure a omis d'indiquer ce mouvement très important ».

¹⁵⁹ Voir cet exemple en annexe 70.

¹⁶⁰ Comme pour les livrets, la date de parution des brochures est floue ou inconnue mais les nombreuses corrections laissent à penser que sa publication est rarement contemporaine du livret de mise en scène.

indications de la brochure sont bonnes ; seulement les droites et gauches de la brochure sont celles des acteurs. J'indique le contraire : Droite et gauche du public ».

2.2.7.2 Les trucs et astuces

Outre cette mise en conformité textuelle, les livrets intéressent les théâtres par leur capacité à fournir des solutions techniques pour réaliser des effets (souvent visuels). Ces recommandations sont pensées comme un ajout au texte du livret, bien qu'elles ne soient pas reléguées en fin de livret. Elles sont précédées de la mention « NOTA » et présentes en marge du texte (le plus souvent comme une note de bas de page). Les solutions suggérées portent entre autres sur la manière de manipuler un décor. Dans *Le Cheval de bronze*, Paliani explique que « pour opérer le changement primitif du jardin en temple, il faudra employer un rideau de manœuvre, peint en nuages, que l'on baisse et remonte pour faciliter le changement à vue ». Ce type de précision explicite la conduite technique délivrée dans le texte du livret. Dans le livret de *La Croix de Marie* il est fait mention d'une étoile mais Paliani ne se contente pas de cette indication et explique la manière de produire l'effet voulu grâce au dispositif requis : « Cette étoile lumineuse est pratiquée au haut du piédestal de la croix. Elle est visible dès qu'au moyen d'un fil tiré du dessous se lève le petit châssis qui la masque ». Le degré de précision technique est parfois très élevé et le livret décrit des mécanismes complexes dont on peut supposer qu'ils s'adressent plus volontiers à l'équipe technique du théâtre (chef machiniste par exemple ou employé chargé de la construction du décor). L'action est d'ailleurs toujours pensée comme ce qui doit être réalisé par le personnel. Ce qui compte ici n'est pas la description du rendu mais les moyens matériels et aussi humains pour rendre cet effet. Dans *Robin des bois*, Paliani précise où doit se situer le technicien pour réaliser l'effet : « Il y a sous le praticable, entre les lampes et les trous pratiqués, une feuille de tôle montée sur coulisseaux. À la réplique, un homme placé en dessous, tire la feuille et les têtes deviennent transparentes¹⁶¹ ». La complexité de tels mécanismes trouve, en l'absence de schémas spécifiques dédiés à la technique certaines limites que Paliani assume parfaitement.

¹⁶¹ Dans le même ordre d'idées, il suggère dans le livret du *Pardon de Ploërmel* : « Pour éteindre la lampe, soufflez dans un tube introduit dans un trou pratiqué à la décoration, et non vu du public. »

Dans le livret de *La Fée aux roses*, il reconnaît qu'« il n'est pas possible d'indiquer le mécanisme des meubles que l'on fait mouvoir du dessous¹⁶² ». Le goût pour le spectaculaire transparaît dans les livrets car certains effets font l'objet de prescriptions beaucoup plus abondantes et détaillées. C'est le cas des effets de feu. Ce sont les plus impressionnants mais aussi les plus dangereux¹⁶³ et délicats à réaliser. Ils sont donc l'objet de développements importants. Dans le livret de *Cagliostro*, l'effet de feu (ou plus précisément d'arme rougie par le feu) occupe deux longues notes de bas de page nécessaires pour assurer sa réussite :

Un fourreau d'une forme particulière où du feu est déjà allumé. Ce fourreau à la forme, la grandeur et la hauteur d'un guéridon à trois pieds (style Louis XV). Une galerie en cuivre l'entoure presque entièrement. Au tout début de l'ouverture du fourreau (face public seulement) est une rue dans laquelle se trouve une éponge imbibée d'esprit de vin imitant des charbons ardents, des rouleaux de tôle y sont fixés. Sur ce fourreau sont : une paire de pinces, longues de dix centimètres environ, et un élégant soufflet en ébène. Dans le fourreau entièrement libre d'ailleurs, se trouvent d'avance des morceaux d'or fondu. C'est dans ce fourreau où Cagliostro, dans le courant du morceau, jette le lorgnon de Cracoli, qui ne peut nullement être abîmé.

Une solution faite avec : du Deutochlorure de mercure, 20grammes. Dissolvez dans deux litres l'eau distillée et filtrée. Versez dans la liqueur mise dans un grand ballon : Iodure de potassium 30 grammes, dissous dans 150 ml eau distillée. Remuez pour obtenir la couleur rouge. En ajoutant la même quantité d'iodure de potassium dissoute également dans de l'eau distillée, on fera apparaître la couleur immédiatement ».

La précision du dosage chimique montre combien il est impossible d'obtenir un tel effet sans les recommandations du livret. Il ne s'agit pas simplement de réaliser un effet de feu (ce qui entre dans les compétences des théâtres) mais bien de reproduire celui particulier de la création qui a impressionné le public et demande une technique (choix des matières premières et manipulation) que seul le livret peut délivrer avec fiabilité¹⁶⁴. Il suffit parfois à l'auteur de décrire l'effet à réaliser, lorsqu'il suppose que celui-ci peut être maîtrisé par le personnel du théâtre. Dans le livret de *La Reine de Saba*, il explique que la scène requiert un effet de diorama et se contente de décrire le tableau que doit

¹⁶² Ces lacunes sont rares et ne concernent que quelques points précis. À propos de ce même mécanisme, le livret explique ensuite malgré tout une large partie du fonctionnement : « Le balai dirigé sur le trapillon, salue au moyen d'un fil non vu du public, tiré du dessous, et qui force le manche à se ployer en deux. Lorsque le fil est lâché, un ressort oblige le manche à se relever. Après les trois saluts, enlevez ces fils, et au moyen d'un autre fil partant du cintre et attaché au bout du balai, faites-le danser ».

¹⁶³ Bien que la sécurité n'apparaisse pas comme une priorité susceptible de recommandations dans les livrets, l'on remarque que dans *Robin des bois*, « Richard allume son feu en jetant du lycopode » ce qui correspond à la technique encore employée de nos jours pour faire un feu en prenant le moins de risques possible.

¹⁶⁴ Cet effet de feu semble être goûté du public car il est recherché de la même manière dans *La Reine de Saba* qui indique en note de bas de page « faites couler une cascade d'eau qui prend la teinte rouge du verre et produit au public l'illusion d'un métal en fusion coulant dans la vasque. Placez une ou deux flammes donnant de la fumée sans odeur (flammes semblables à celles dont on se sert dans *le Prophète*) dans l'intérieur de la vasque qui paraît pleine d'un liquide de feu au moyen d'un transparent, avant la phrase "le fleuve déborde du moule" ».

montrer la scène à cet instant précis sans davantage de précisions techniques : « À cette réplique, un bruit semblable à celui d'un tonnerre souterrain se fait entendre, la flamme et une fumée épaisse s'échappent en abondance du haut du fourreau. Cet incendie éclaire les murailles de la ville, couverte d'une innombrable multitude (effet de diorama) ».

Bien que l'aspect visuel soit mis sans surprise au premier plan¹⁶⁵, Paliani évoque à l'occasion des trucages sonores. Dans le *Docteur Miobolan* il indique : « En tombant brusquement la tête de Crispin fait résonner la table 5 (Le souffleur produit ce bruit en frappant un objet dur sous les planches du théâtre) ». Il n'est pas étonnant que Paliani maîtrise ce type d'élément car son rôle de régisseur, et donc de gestionnaire du plateau, exige une telle connaissance, bien qu'il ait pu compléter ensuite ses informations auprès de collègues plus spécialisés que lui dans le domaine¹⁶⁶. Enfin, Paliani se garde bien de délivrer ses conseils de façon présomptueuse. C'est une aide qui est proposée et afin de convaincre les théâtres de se conformer à ses recommandations, il n'hésite pas à décrire les circonstances ayant abouti à tel ou tel choix. Dans *L'Ambassadrice* il justifie l'emploi d'un piano factice : « NOTA : l'Administration de l'Opéra Comique a fait faire un piano très léger afin de prévenir les accidents, pour ne pas exciter l'hilarité du public, qui voit les efforts de deux hommes porter un piano très lourd ; enfin, pour accélérer le mouvement de la scène et éviter le bruit ». L'expertise délivrée n'est donc pas seulement auréolée de l'aval des créateurs, elle est validée par l'expérience de la création en matière de problème techniques et de difficultés à contourner. Le livret de mise en scène est le seul outil qui économise cette charge du tâtonnement propre à la création du spectacle. Les astuces fournies permettent un gain de temps considérable. La réalisation de ces recommandations n'a pas pour seule limite le bon vouloir des théâtres, parfois obligés de renoncer en partie à reproduire exactement l'œuvre de départ.

¹⁶⁵ La question de la perspective ne se limite par exemple pas aux éléments de décors. Dans *L'Ambassadrice*, la scène de « théâtre dans le théâtre » montre que ce soin porté aux effets visuels concerne aussi le choix et le placement des artistes. « Dans cette loge sur le devant : deux dames élégamment mises ayant derrière elles deux cavaliers dont un en uniforme. Pour l'optique ce sont quatre enfants de dix à douze ans ».

¹⁶⁶ Le régisseur doit s'assurer de la bonne préparation du plateau (emplacement des éléments de décors costume en coulisse, etc.). Dans *Maître Claude* il décrit un trucage d'accessoires dont il doit certainement vérifier la préparation avant le lever de rideau : « Le tableau peint d'avance est couvert d'une légère couche de blanc d'Espagne, qui tombe dès qu'en faisant semblant de peindre, Claude promène son pinceau sur la toile ».

2.2.7.3 Les suggestions d'adaptation

Pour prendre en compte les contraintes spécifiques à chaque théâtre de province, Paliani propos des adaptations. Il s'agit bien sûr de soulager les directeurs et régisseurs qui n'ont pas eux-mêmes à réfléchir au moyen de contourner les éventuelles difficultés posées pas la reproduction d'un spectacle pensée dans un autre théâtre. Il existe diverses causes qui poussent vers le choix d'une adaptation de la version d'origine. Les publics variant d'un théâtre à l'autre, Paliani suggère quelques aménagements pour ménager les susceptibilités lorsque la conservation de la version d'origine présente un risque. Dans *L'Ambassadrice*, pour des raisons évidentes de tensions géopolitiques, il propose : « *Mais c'est l'Ambassadeur de Prusse !* à ces mots Henriette traverse vivement le théâtre et se jette dans les bras de sa tante. Nota. Si vous changez le lieu de la scène, vous pouvez dire : *Mais c'est l'Ambassadeur d'Autriche*, etc. ». Sur le même modèle, et soucieux de l'émoi que peut susciter toute mention de la religion, il suggère dans *Linda de Chamouny* : « suivant les exigences, remplacez le personnage du Curé par un Bailli. » Ces « exigences » dont il est question sont bien celles de l'environnement socioculturel du théâtre, il est propre à chaque localité. L'autre paramètre à prendre en compte est celui de la disponibilité des décors. Ceux-ci sont bien sûr à mettre en lien avec les moyens financiers dont dispose la salle de spectacle. En homme de terrain, Paliani a bien en tête que cette question constitue le nerf de la guerre et propose régulièrement des réemplois de décors ou portion de décor existant¹⁶⁷. Les œuvres pouvant faire l'objet de réemploi sont d'ailleurs citées. Les deux termes mis en opposition sont « À Paris » (c'est-à-dire lors de la création de référence) et « selon les localités¹⁶⁸ » (c'est-à-dire selon les moyens de chaque théâtre). Au second acte du *Dieu et la Bayadère*, il délivre les suggestions suivantes pour représenter une chaumière de style indien :

Nota. Pour la chaumière indienne, selon les localités on peut se servir d'une chambre rustique, comme dans le 4^e acte de *La Muette*, en opérant de larges changements. S'il n'y a pas de porte au milieu, les entrées se feraient par les dernières coulisses. À Paris le fond de la chaumière s'incendie pendant la scène cinq du second acte. Mais on peut exécuter ce changement à vue du fond de la chaumière pendant le mouvement. [...] ajoutez au tableau de la fin une masse de nuages légers découpés formant apothéose.

¹⁶⁷ Sans connaître les ressources décoratives dont dispose chaque théâtre, Paliani a bien en tête quelques décors-types standards que les théâtres possèdent fréquemment et qui peuvent être réutilisés dans de nombreuses pièces.

¹⁶⁸ Dans ce même livret de *La Bayadère* : « Nota. Dans divers théâtres, selon les localités, on peut, au milieu de ces préparatifs incendiaires, opérer un changement à vue du fond de la chaumière, et découvrir un site varié de jardins, de bosquets, etc., etc., et le bûcher que l'on aura soin de préparer derrière le fond de la chaumière ».

Dans d'autres cas, la question financière est plus nettement posée et Paliani fait remarquer :

On peut éviter la dépense de ce décor en employant celui du premier acte. Dans ce cas, dans les théâtres où l'on ne peut faire monter l'autel par une trappe, on le place à l'avance derrière, et contre le rideau de forêt qui se lève après le chœur des soldats et d'Orovèse ¹⁶⁹.

Ces propositions d'adaptations cherchent à soulager la préparation, à combler des lacunes techniques mais elles ont aussi pour but de préserver certains effets qui, faute de moyens auraient été supprimés au lieu d'être adaptés¹⁷⁰. Paliani est très attentif à cela car il sait combien ces effets modulent le succès d'une pièce¹⁷¹. Outre ces spécificités locales et ces contingences matérielles, le principal poste qui demande des adaptations est celui de la composition du personnel. Les capacités vocales des chanteurs, le nombre de membres dans la troupe, la présence ou non d'un ballet sont autant de paramètres qui diffèrent selon les théâtres et différencient les théâtres provinciaux des grands théâtres parisiens, souvent bien lotis en la matière, car beaucoup plus riches. Paliani suggère par exemple, pour pallier le manque d'effectif, « selon le personnel, faites repasser plusieurs fois les mêmes groupe » (*L'Étoile du Nord*). Une autre solution consiste à confier plusieurs rôles à un même artiste. C'est ce que propose le livret des *Vêpres siciliennes* « Dans les villes où le personnel ne sera pas assez nombreux, les rôles de Daniel et de Manfroid seront chantés par le même artiste. À L'Opéra ces deux rôles sont chantés par MM. Boulo et Koenig, et Daniel ne paraît qu'au premier acte ».

Les autres remarques concernent l'absence de corps de ballet¹⁷² ou encore les compétences artistiques spécifiques requises pour certains rôles. Paliani précise :

Si l'artiste chargé du rôle de Trial ne touche pas lui-même le clavecin, placez dans la coulisse près de la porte 1 un piano hors de la vue du public. Dans ce cas, la porte 1, doit être entr'ouverte dès le

¹⁶⁹ Notons que le manque de moyens suppose souvent un théâtre défaillant (au regard des théâtres parisiens) en équipements techniques (dessous, cintres, etc.).

¹⁷⁰ Elles ne relèvent toutefois pas entièrement de l'initiative personnelle de Paliani. Elles ont probablement été mises en place par le collectif qui a œuvré pour monter l'ouvrage. Dans ce domaine, Paliani conserve sa ligne de conduite et s'en remet à l'autorité des auteurs. À propos d'un changement possible dans une scène de Madelon, il indique « cette variante a été approuvée par messieurs les auteurs ».

¹⁷¹ Dans *Le Dieu et la Bayadère*, il note « Sur le chœur et une musique suave, le bûcher se change en une petite gloire. Brama et Zoloé montent vers les cieux. Nota. Ce coup de théâtre doit être fort soigné. » Il indique donc les effets à ménager pour garantir le succès.

¹⁷² C'est un motif récurrent des adaptations. Le livret de *La Bohémienne* consacre ainsi une rubrique aux « changements indiqués par les auteurs pour les villes qui n'ont pas de corps de ballet » : « AVIS IMPORTANT. Dans les théâtres qui n'ont pas de corps de ballet, supprimer la scène première du troisième acte. À la scène X du même acte, après la reprise de la cavatine, voix céleste et chérie, ô suaves accents ! Au lieu de l'entrée des danseuses, une seconde lettre est lancée par l'œil de bœuf cour ».

On lit aussi dans *Mosquita la sorcière* : « Dans les villes qui auront un corps de ballet, ces paysans et ces paysannes seront représentés par lui. Leur entrée, précédant la procession et leur sortie à la suite, se feront en dansant sur le motif du boléro. Les danses s'arrêteront à l'entrée de la procession et recommenceront à la reprise du boléro, quand la procession se trouvera sur le terrain de la montagne ».

lever du rideau. [...] Dans son jeu, dans sa manière d'accompagner ou de donner des conseils, Trial est très excentrique¹⁷³.

Des compromis sont donc possibles en ce qui concerne la distribution et le livret suggère que « suivant le personnel », un rôle peut être joué par un autre emploi que celui prévu initialement. Ce recours aux adaptations demeure très encadré et Paliani ne se prive pas de mentionner régulièrement le degré de tolérance qui peut être envisagé pour tel ou tel changement¹⁷⁴. Dans le livret de *Norma*, il inscrit en note cette remarque : « (1) Selon le personnel, ou la volonté de MM. les directeurs, on peut terminer le premier acte après le duo. Mais ce ne serait que dans le cas où on en verrait la nécessité indispensable¹⁷⁵ ». La proposition d'adaptation est donc un service rendu aux théâtres de province, il demeure très encadré pour ne pas entacher la conformité du livret avec les volontés des auteurs et le rendu de la création.

Bien que le ton de Paliani dans ce domaine soit prédictif et engage au respect des consignes données, d'autres catégories d'informations font l'objet de remarques tout aussi utiles mais plus informelles. Des conseils, des suggestions, des recommandations bienveillantes viennent compléter le tableau des informations fournies par les livrets.

2.2.7.4 Conseils suggestion et recommandations

Les conseils portent en partie sur la méthode de travail à adopter. Paliani livre ici directement son expérience de la scène et plus particulièrement du nombre et du type de répétitions que requiert tel ou tel jeu de scène ou effet particulier. À l'acte 3 des *Vêpres siciliennes*, une scène de bataille avec un gros rythme d'action requiert des précisions supplémentaires. Paliani note que « Tous ces mouvements, qui s'exécutent très vite et

¹⁷³ Cette exigence d'un chanteur capable d'accompagner au piano est récurrente : « Si l'artiste, chargé du rôle d'Albert, ne sait pas toucher assez bien du piano, pour s'accompagner lui-même, une autre personne, sur un second plan, peut facilement remplacer Albert dans la coulisse de gauche ». Livret de *La Symphonie* p. 8.

¹⁷⁴ Lorsque le libre arbitre des directeurs est convoqué, Paliani le mentionne clairement. Dans *Nizza de Grenade*, il prend ainsi la parole : « NOTA. On peut, si on le juge convenable, placer un divertissement après le chœur. Aussitôt la danse terminée, Christinello, voyant revenir les deux hommes qui parlent bas à Olivia dirait : Ceci cache un projet, etc. etc. et le reste de la scène suivrait sans rien y changer ».

¹⁷⁵ Les adaptations formelles sont presque le seul paramètre musical modifiable (en dehors des coupures). On trouve un seul contre-exemple dans *Le Prophète* : « Troisième note. Les théâtres qui ne possèdent pas une clarinette-basse trouveront à la fin de la partition un supplément dans lequel est indiqué par quelle combinaison on peut en remplacer les effets ». La partition suit donc dans une certaine mesure la même logique d'adaptabilité que la mise en scène.

sans confusion, demandent à être bien répétés¹⁷⁶ ». Le livret suggère aussi le recours à des compétences extérieures spécifiques. Dans le livret de mise en scène du *Pardon de Ploërmel*, Paliani suggère : « l'artiste chargée du rôle de Dinorah fera bien de régler la pantomime de cet air avec un artiste chorégraphe ». Le point qui fait l'objet du maximum de conseils délivrés est bien celui de la bonne distribution des rôles. C'est l'une des conditions pour assurer le succès du spectacle et l'exécution adéquate (notamment vocale) de la partition. Les troupes n'étant pas toujours aussi étoffées qu'à Paris, elle relève parfois d'un véritable casse-tête. Paliani insère donc dès que possible des informations pour aider dans ce domaine. Pour dessiner les contours spécifiques d'un rôle parfois difficiles à cerner, Paliani emploie des équivalences, ainsi dans *Le Roi d'Yvetot*, il laisse comme souvent la parole aux auteurs lorsqu'il s'agit de mentionner la distribution. Il reproduit l'« Avis à MM. les directeurs sur la distribution du *Roi d'Yvetot* » signé par Adolphe Adam. Cet avis indique que « le rôle de Josselyn doit être chanté par l'artiste chargé ordinairement des rôles de Chapelou du *Postillon*, Robinson du *Brasseur*, etc. et le rôle de Jeanneton par l'artiste chargé des rôles de Madeleine et d'Effie dans les mêmes ouvrages ». Sur le même modèle, plusieurs livrets laissent une large place à ces informations en dernières pages. La distribution du *Pardon de Ploërmel* illustre bien cette pratique :

DISTRIBUTION PAR EMPLOI :

Hoel (M. Faure), ce rôle doit être distribué à l'artiste chantant les Barytons dans les grands opéras : *La Favorite*, *Le Trouvère*, *Les Vêpres siciliennes*, *La Reine de Chypre*, etc.

Corentin (M. Sainte-Foy) ce rôle n'appartient pas à l'emploi dit les Trials. Il doit être distribué à l'artiste qui, d'habitude, joue les rôles de Georges de *L'Éclair*, Daniel du *Chalet* ; Raimbaut de *Robert-le-Diable*, etc. etc.

Dinorah (MME M. Cabel) Première chanteuse légère.

Le chasseur, première basse.

Deux pâtres (Mlle Breuillé et Bélia), première Dugazon, seconde Dugazon ou seconde chanteuse.

Un fâcheux (M. Warot), ténor.

Deux chevrières (Mlle Dupuy et Decroix).

Loyc, Claude (MM. Lemaire et Paliani).

Pour ces cinq derniers rôles, MM. les Directeurs des théâtres de province et de l'étranger sont priés de les distribuer selon leur personnel, et d'engager MM. et Mme les Artistes à suivre l'exemple de leurs camarades de Paris, qui n'ont pas hésité, dans l'intérêt d'une bonne exécution (je renouvelle ici mes remerciements), à accepter des rôles peu longs, mais d'une importance réelle¹⁷⁷.

Ce type de rubrique est plus étoffé pour les œuvres de grande ampleur¹⁷⁸. Notons que les capacités vocales n'entrent pas seules en ligne de compte. Dans *La Chaste*

¹⁷⁶ Cette expression est employée à chaque fois qu'il s'agit d'insister sur un passage plus difficile à monter. On trouve la même remarque mot pour mot dans un tableau de *Maître Pathelin* « TABLEAU. Ces mouvements demandent à être bien répétés ».

¹⁷⁷ Dernière page du livret du *Pardon de Ploërmel*.

¹⁷⁸ On retrouve le même type de référence pour *Le Prophète*. Première note « Le rôle de Jean est celui du premier ténor de grand opéra. Le rôle de Jonas, quoique moindre, a cependant une grande importance. Il

Suzanne, la rubrique « Observations » témoigne du fait que c'est bien l'emploi qui est en question, c'est-à-dire l'ensemble constitué du type de voix, de physionomie, de jeu et non seulement un ambitus vocal ou un timbre. On peut y lire : « Dans les villes où le premier ténor sera d'un physique un peu trop marqué, il sera mieux (à talent égal) de donner le rôle de Daniel au premier ténor léger, s'il est jeune et petit. Il peut être également, selon le personnel, joué par une femme ».

Il s'agit bien d'adaptation et le but est de se rapprocher au plus près d'une distribution idéale. Le modèle reste celui de Paris¹⁷⁹. Ces suggestions et recommandations constituent donc un milieu, un entre-deux séparant les prescriptions¹⁸⁰ des (rares espaces) de liberté totale laissée aux artistes chargés de remonter le spectacle¹⁸¹.

Les livrets recouvrent donc des champs très divers. Lorsque des contraintes (techniques ou artistiques) viennent entraver la reprise du spectacle dans de bonnes conditions, la science du régisseur Paliani associée aux conseils et prescriptions des auteurs permet d'acquérir une souplesse afin de remonter l'œuvre le plus fidèlement possible en usant de subterfuges adaptatifs propres à en conserver le prestige et son succès auprès du public.

L'analyse de la collection montre bien comment la fonction pratique des livrets de mise en scène l'emporte sur l'aspect patrimonial. Paliani cherche en premier lieu à forger un outil qui permette de coller au mieux à la réalité de la création parisienne. Il s'agit de

doit être chanté par celui des ténors de la troupe qui remplit le rôle de Léopold dans *la Juive*. Fides, qui est un mezzo-soprano appartient à l'emploi des Stoltz, c'est le rôle de femme principal de la pièce. *Berthe*, qui est écrit dans le registre de soprano, et est aussi un premier rôle, mais de beaucoup moins d'importance que le rôle de Fidès. Il doit être chanté par la forte chanteuse soprano qui remplit les rôles des Falcons. Dans les troupes où il n'y aurait pas deux chanteuses différentes pour l'emploi des Falcons et de Soltz, la chanteuse légère devra chanter le rôle de *Berthe*, et la forte chanteuse le rôle de *Fidès* »

Deuxième note « Le rôle de *Fidès* ne demande que l'étendue d'une mezzo-soprano. Toutes les fois que, pour faire valoir l'étendue exceptionnelle de Madame Viardot, le chant monte ou descend au-dessus ou au-dessous du diapason de mezzo-soprano, on trouvera indiqué par des petites notes la manière d'éviter cette extension ».

¹⁷⁹ *La Chaste Suzanne* : « 2. MM. Euzet et Daudé qui ont créé avec beaucoup de distinction, à Paris, les rôles des deux vieillards, ont établi dans le physique et le caractère de ces deux rôles une différence qui a beaucoup servi l'ouvrage. Le premier (barbe et cheveux rouges) a fait de Sédécias un rôle noble et grave, mais hypocrite et cruel ; le second (barbe et cheveux gris) a fait d'Achab un personnage comique, hypocrite aussi, mais poltron dans le danger. Cette nuance est très heureuse ». La référence absolue est bien celle de la création parisienne dont chaque événement est retranscrit : « 3. Au premier acte, l'air de Daniel : Ils ne m'ont pas suivi, se chante quelquefois à Paris un ton plus bas ».

¹⁸⁰ « Nota. Dans le quatrième acte doivent chanter indispensablement comme inquisiteur : Don Antonio, Dom Henrique, Ben Selim, et tous les chevaliers espagnols » gestion aussi des distributions des rôles et donc du volume sonore voulu. » (livret de *Don Sébastien*). « Quant aux mouvements des morceaux, ils ont été indiqués avec beaucoup de soin au métronome. Le compositeur ne saurait trop insister sur cette recommandation auprès de MM. Les chefs d'orchestre » (*La Chaste Suzanne*).

¹⁸¹ « Les auteurs laissent Messieurs les Directeurs de théâtres libres de distribuer les rôles de cet ouvrage suivant la composition de leur personnel » (*Bonsoir Monsieur Pantalon*).

préservé les volontés des auteurs tout en rendant la réalisation possible lorsque les moyens des théâtres en province sont différents et réduits¹⁸². Le livret est donc moins un document d'archives qu'un outil de travail. Se pose néanmoins la question de sa fiabilité. Les témoignages des auteurs et compositeurs, parfois intégrés au livret, ainsi que les éloges fréquemment reçus par Paliani pour son travail attestent d'un haut degré de précision, (bien que cela ne soit évidemment pas vérifiable aujourd'hui).

Quel état de la représentation est fixé par le livret ? Il n'est pas possible de dater la rédaction d'un livret mais l'expertise délivrée (expérience en jeu) indique qu'il est rédigé après la première représentation, ou du moins que son état final prend en compte l'ensemble du processus de création et non un résultat à l'issue de répétition ou de la première.

La réception de la collection est enthousiaste et certains articles de presse consacrent de longs développements. *Le Constitutionnel* fait paraître le 27 octobre 1850 dans sa « Revue musicale » un article intitulé « Mises en scène par M. Paliani » :

« [...] Si une faute d'impression s'est glissée dans le programme, descend gravement trois marches de l'escalier et fait une annonce au public, sans bredouiller plus de deux fois, et presque aussi couramment que M. Paliani ».

« J'ai nommé plus haut M. Paliani. Cet acteur modeste se livre depuis longtemps à un travail de bénédiction et rend les plus grands services à l'art dramatique sans que personne n'ait l'air de s'en douter. Il a déjà publié cent-vingt-huit mises en scène des principaux ouvrages lyriques représentés dans ces derniers temps. J'ai sous mes yeux les livraisons du *Prophète*, de *Giralda*, des *Porcherons*. C'est à confondre l'imagination la plus féconde, à lasser la patience la plus exemplaire. On ne s'imagine pas ce que c'est qu'un pareil ouvrage. Le plan de chaque scène, l'indication minutieuse et exacte des rideaux de fond, des châssis, des accessoires ; la place que doit occuper chaque acteur ; les mouvements, les gestes, les entrées, les sorties des choristes, et des comparses ; les inflexions de voix, les points et les virgules ; la distribution des emplois ; la description des costumes, depuis la coupe d'un pourpoint jusqu'à la couleur d'un ruban ; le jeu de la lumière et des ombres, tout est noté, gravé, daguerréotypé avec un soin extrême, une précision désespérante. Ce qui paraît si spontané, si naturel à la scène, n'est que le résultat de calculs infinis, d'une longue et laborieuse étude. Tous ces personnages qui se meuvent, se croisent, s'entrechoquent, s'éparpillent, s'avancent, se retirent au sifflet du machiniste, ne vous apparaissent plus dans l'œuvre de Paliani que comme autant d'automates dont le metteur en scène tient les fils, comme autant de pions qu'une main invisible pousse sur l'échiquier. On se plaint tous les jours que la tradition se perd ; jugez de l'utilité d'une pareille encyclopédie, si elle avait été entreprise, il y a cent ans. Or, M. Paliani n'a obtenu jusqu'ici en récompense de ce labeur écrasant, que des autographes de Scribe et de Meyerbeer remplis d'encouragements et d'éloges. Il me semble que la direction des beaux-arts devrait faire quelque chose pour cet artiste consciencieux, ou qu'à défaut de protection officielle, les archives de nos théâtres lyriques devraient s'enrichir de plusieurs exemplaires d'une publication aussi intéressante. Il serait fâcheux pour l'art, regrettable au point de vue des auteurs et des artistes, que M. Paliani fût forcé d'interrompre son ouvrage faute d'un secours modique et d'un patronage éclairé.

P. A. Fiorentino.

¹⁸² Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra poétique et dramaturgie*, Thèse d'arts du spectacle, dir. Anne Ubersfeld, Paris 3, 1989, p. 415 : « Il ne s'agit pas de préserver dans son authenticité une œuvre désormais intouchable, ni de proposer un modèle définitif, mais d'être utile lors des reprises, que celles-ci aient lieu dans le même théâtre ou en province ».

Un long article de Gorges Kastner reproduit en annexe¹⁸³, adopte un point de vue identique et l'on est étonné de constater que la portée patrimoniale est elle aussi saluée, même si c'est davantage par les journalistes que par les hommes de terrain. L'exhaustivité des livrets, la manière dont ils témoignent de ce travail de coulisse qui fascine tant le public, suffisent à provoquer son adhésion alors qu'il n'est pas, a priori, un destinataire direct des livrets.

La trace laissée par les livrets de Paliani se lit aussi au travers de l'influence qu'ils exercent sur des publications antérieures. Les *Disposizione Sceniche* de Verdi en sont l'exemple le plus emblématique lorsque l'on sait que Verdi à lui-même approuvé le travail de Paliani pour les *Vêpres Siciliennes*¹⁸⁴.

La trace de la collection est aussi perceptible au travers du répertoire adopté par les théâtres de province pendant cette période. Les travaux d'Olivier Bara¹⁸⁵ et Florence Naugrette¹⁸⁶ ont bien montré de quelle manière les livrets de mise en scène sont un maillon essentiel dans la chaîne de diffusion du répertoire du théâtre de l'Opéra Comique, grâce à des considérations bien plus économiques et techniques qu'esthétiques. L'influence de Paris sur la province ne s'exerce pas qu'au travers des livrets (les tournées des artistes y contribuent aussi) mais ils y participent dans de très larges proportions. C'est bien une méthode pour remonter l'ouvrage que propose la collection de mises en scène de Louis Paliani. Cette méthode est celle d'un praticien du plateau et d'un chanteur expérimenté qui se lit dans des détails tels que la présentation normée et les schémas de plantation. L'importance de la collection ainsi que les apports de Paliani contribuent à faire de l'ensemble l'aboutissement des travaux déjà entrepris par les autres régisseurs dans ce domaine¹⁸⁷. Le livret se développe à ce moment précis du XIX^e car il est le point de convergence d'une volonté individuelle, celle de Paliani qui se pose en serviteur de son art, et aussi d'une demande collective de la part des régisseurs et directeurs de

¹⁸³ Voir annexe 71 le texte de Georges Kastner.

¹⁸⁴ « Verdi qui approuve la transcription par Paliani des *Vêpres Siciliennes*, envoie un exemplaire à Francesco Piave [son librettiste] en spécifiant que "cette mise en scène doit rester" ». Martial Poirson « 'Souffler n'est pas jouer' : pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850) », Pierre Frantz et Mara Fazio (dir.), *La Mise en scène avant la mise en scène, 1650-1880*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 51-69.

¹⁸⁵ Olivier Bara, « Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province », dans *Un Siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Publications numériques du CÉRÉDI, 2009.

¹⁸⁶ Florence Naugrette, « La province à l'école : les acteurs parisiens en tournée à Rouen », *Romantisme, Maîtres et disciples*, n°122, Yvan Leclerc (dir.), 2003.

¹⁸⁷ Voir la comparaison des travaux de Paliani et de Duverger par Arnold Jacobshagen. « Staging at the Opera Comique in Nineteenth-Century Paris: Auber's "*Fra Diavolo*" and the "livrets de mise-en-scène" », *Cambridge Opera Journal*, vol. 13, n°3, novembre 2001.

province. Enfin le soutien institutionnel permet en partie d'assurer les moyens de succès. Ce phénomène aboutit à l'émergence d'une sorte de répertoire en matière de mise en scène.

Les livrets demandent à être envisagés avec précaution. En effet, leur caractère d'objet figé, presque de modèle, pointe de lui-même l'aspect partiel du rendu. Pour autant, ils disent bien quelque chose des pratiques scéniques de l'époque, sans toutefois permettre de se faire une idée de ce que pouvait être le travail de mise en scène. Aujourd'hui encore, la direction d'acteurs échappe en partie à la notation écrite quelle que soit sa forme¹⁸⁸. Bien que le souhait de Paliani de voir ses mises en scène dans les fonds de tous les théâtres n'ait pas été réalisé, il est bien l'initiateur d'un mouvement, puisqu'en 1875, Jules Moynet dans *L'Envers du théâtre* affirme que « presque tous les régisseurs des théâtres de Paris font imprimer et livrent au public des mises en scène [...] qui facilitent et abrègent les répétitions ». Cette forme de postérité des livrets a finalement été partiellement exaucée avec la création, bien des années plus tard, de la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale ou « Bibliothèque de mises en scène des Auteurs et Compositeurs dramatiques et lyriques ».

¹⁸⁸ Voir Monique Martinez, Sophie Proust, Matthieu Pouget (dir.), *La Notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique*, Manage, Lansman, 2016.

Conclusion

Les mutations du paysage artistique amorcées au début du XIX^e siècle ont contribué à mettre en valeur la figure du régisseur, personnage de première importance pour la création dans le domaine lyrique. Paliani est au sein du théâtre de l'Opéra Comique un emblème de ce métier. Il est, par le biais des livrets, dont sa collection de mises en scène est l'exemple le plus abouti, un relais à l'intérieur du théâtre et aussi entre les théâtres. L'organisation de la vie théâtrale pendant les quarante ans que dure sa carrière (1836-1875) est très réglementée, et le théâtre de l'Opéra Comique au sein duquel il évolue fait partie des théâtres dits « privilégiés ». À ce titre il a pour mission de présenter uniquement le répertoire d'opéras-comiques. Ce théâtre est un important foyer de création qui attire l'attention du public parisien et fascine la province, car la structuration du paysage théâtral par l'état français induit une hiérarchisation entre les grands théâtres parisiens à succès et les troupes de province dont l'effectif varie en fonction des villes¹⁸⁹. Leurs conditions de création sont souvent précaires et le niveau artistique du personnel, faute d'un salaire satisfaisant, laisse parfois à désirer. Les métiers de chanteur, de régisseur, recouvrent, dans ce contexte, des réalités bien différentes entre Paris et la province. Ces lacunes sont d'autant plus dommageables que le public de province partage avec les Parisiens le goût pour les mises en scène très travaillées sur le plan visuel. Compte tenu de ce déséquilibre territorial, la mise en scène parisienne devient un modèle à suivre. Elle est un enjeu de réussite artistique et surtout financière. C'est dans ce cadre que se développe l'écriture des livrets de mise en scène. Ces petits fascicules présentent la manière de monter le répertoire, quasiment à l'identique de la version parisienne à succès. En replaçant ce phénomène de développement des livrets dans leur contexte historique et artistique, nous avons pu montrer de quelle manière le livret apparaît comme le maillon qui rééquilibre¹⁹⁰ le prestige et la réussite entre les troupes parisiennes et provinciales. Il permet de compenser l'écart de moyens en proposant des solutions à moindre coût, adaptables aux contraintes financières et humaines de troupes moins importantes. À défaut de pouvoir monter les créations à succès dans leur forme d'origine (ce qui est trop coûteux), les théâtres de province disposent, grâce au livret, d'un outil incontournable afin de « recréer » les succès parisiens. Il est le véritable point de contact qui propose,

¹⁸⁹ Cette hiérarchie est donc présente aussi à l'intérieur de la province.

¹⁹⁰ La hiérarchie demeure toutefois en faveur de Paris.

sinon de rétablir l'équité, du moins de permettre à la province de se mesurer à l'hégémonie parisienne en matière de création théâtrale et lyrique.

La collection de mise en scène de Louis Paliani est la manifestation la plus complète et la plus aboutie de ce développement des livrets. Cette collection est indissociable du théâtre de l'Opéra Comique à plusieurs titres. Elle est l'œuvre de l'un de ces régisseurs et présente en grande majorité des œuvres appartenant au genre opéra-comique, dont elle contribue à étendre la renommée. Pour comprendre la spécificité de cette collection et la place particulière tenue par son auteur, le régisseur Louis Paliani au sein de l'Opéra Comique, il nous a fallu mettre en évidence les particularités historiques, structurelles et organisationnelles du théâtre. Fruit d'une histoire ancienne et mouvementée, il fonctionne avec une troupe artistique organisée suivant le système des emplois. Louis Paliani y entre au moment où, soucieux de se forger une identité artistique souvent discutée par la concurrence, le théâtre commence à connaître une relative stabilité. Cet « âge d'or » donne lieu à des créations emblématiques qui alimenteront la collection de mises en scène.

La recension, la lecture et l'analyse de documents internes au théâtre (dont les journaux de régie) ainsi que les nombreuses anecdotes issues de la presse qui porte un intérêt marqué au théâtre de l'Opéra Comique, nous ont permis de reconstituer le cadre de production des livrets. Le théâtre de l'Opéra Comique est une véritable micro-société soumise à une organisation hiérarchique des métiers artistiques et techniques, ainsi qu'à une organisation temporelle spécifique. Le rythme de création, très soutenu tout au long de l'année, constitue la spécificité de ce théâtre. Nous avons reconstitué la manière dont se structure ce temps théâtral pour comprendre dans quel cadre et selon quel modèle de travail scénique sont élaborés les livrets. La lecture des journaux de régie a mis en évidence l'existence de plusieurs types de répétitions (lectures, répétitions dédiées à la mise en scène, raccords, etc.) ainsi que le déroulement chronologique des diverses étapes de travail (horaires, lieux, découpage du travail de création par étapes successives). Nous avons dressé une sorte de cartographie des divers lieux du théâtre (foyer, théâtre, petit théâtre) ainsi qu'une description des événements qui jalonnent la vie de la troupe. Plusieurs moments marquent des temps particuliers du travail : les auditions, les débuts, les premières représentations, les représentations à bénéfice, les tournées, les indispositions. Cette étude inédite de la vie interne au théâtre a permis de prendre connaissance du processus de sélection des informations dans l'écriture des livrets de

mise en scène. Elle a permis de mesurer à la fois le chemin parcouru pour arriver à un certain état de la réalisation et les choix opérés par Paliani de retranscrire ou non tel ou tel aspect du travail et de la représentation.

Ces informations sont aujourd'hui accessibles grâce au travail d'écriture des régisseurs dont le métier nécessitait d'être défini et replacé dans une perspective historique mettant en lumière les nombreuses évolutions ayant mené à la forme que lui connaît Paliani. Alors que ce dernier transmet une mémoire de la mise en scène au travers de la rédaction de ses livrets, ses collègues de régie, dont Victor Avocat et Alexis Colleuille, laissent, grâce aux journaux de régie, un témoignage de premier ordre qui nous a permis, en complément des articles de presse, de dresser un panorama des attributions spécifiques du régisseur à cette époque. La confrontation des diverses définitions du terme de « régisseur » dans les publications d'époque montre combien ce métier comporte à la fois des fondamentaux communs mais aussi des réalités très diverses en fonction des théâtres, des postes occupés, et des personnalités à l'œuvre sur le terrain. Cette relative confusion terminologique trouve son origine dans l'histoire complexe du métier. À partir de l'analyse des sources, ont été définis trois axes principaux autour desquels s'articule le travail du régisseur. Son action à l'intérieur du théâtre se répartit entre les postes qui sont : la gestion administrative, la composante artistique dont le travail de mise en scène fait partie, et le rôle de coordinateur technique. Chacune de ces composantes comporte elle-même une sous-série de tâches. La partie administrative regroupe la gestion de la troupe, au sens large, et fait du régisseur une sorte d'assistant de la direction. Il est tenu de faire vérifier la bonne application des règles du théâtre, et de sanctionner les contrevenants à l'aide de rappels et d'amendes. Tel un gardien de l'ordre de la troupe il assure, en vertu des termes du règlement intérieur et du contrat liant les artistes à la troupe, le suivi des présences (émargement) et des absences (retards, indispositions, congés) en lien étroit avec l'ensemble du personnel et plus particulièrement avec les chanteurs. Le régisseur a aussi la charge de la gestion spatiale et temporelle du spectacle. À ce titre il rédige l'emploi du temps en fonction des besoins qui lui sont communiqués, et répartit le travail dans les lieux les plus appropriés. Loin d'être routinière, cette activité exige une grande faculté d'adaptation, une connaissance intime du théâtre et des besoins artistiques. Fort de cette mainmise sur l'organisation, il se voit chargé de la communication. En interne, il diffuse, transmet, affiche les informations relatives au fonctionnement. C'est lui qui fait parvenir directement ou indirectement aux artistes les convocations aux

répétitions. Puisqu'il maîtrise l'information dont il assure la mise à jour, il est logiquement amené à communiquer également avec l'extérieur du théâtre. Il fait ainsi l'interface avec le public par le biais de l'affichage et des annonces au public. C'est lui qui intervient de manière régulière (annonce des auteurs lors des premières, affichage du programme de chaque soirée devant le théâtre), mais aussi en cas de changement de situation (il annonce les indispositions des artistes et modifie en conséquence le programme à l'affiche).

En plus de son travail administratif, le régisseur doit s'acquitter d'un travail artistique. Cette part a été la plus difficile à mettre en évidence car elle prend une place très variable selon les individus. Au début de la carrière de Paliani, la division du travail de mise en scène est encore floue et varie selon les théâtres et les créations. La mise en scène est parfois assurée par un régisseur mais il faut aussi prendre en compte la présence et l'intervention des auteurs pendant les répétitions. L'attribution nominative pose donc problème d'autant plus que les interprètes disposent d'une forme de liberté personnelle dans le jeu. La citation de certains auteurs de mise en scène dans la collection de Paliani montre bien que les régisseurs (dont Paliani) ont pris, à l'Opéra Comique, une part active dans l'élaboration du rendu visuel des spectacles. En confirmant cette hypothèse, il a alors été possible de saisir comment la position unique de Paliani au plateau en a fait un témoin privilégié du travail de création scénique, des balbutiements jusqu'à l'aboutissement lui permettant de disposer des informations nécessaires à l'écriture de la mise en scène. En tant que professionnel de la scène au titre d'interprète et de régisseur, il présente le profil idéal pour communiquer avec ses collègues de province, et garantir un degré de fiabilité maximale au contenu des livrets.

Cette expertise est d'autant plus grande qu'elle ne se limite pas à l'aspect purement artistique de la mise en scène (déplacements, intentions de jeu, etc.) il a aussi la charge de la coordination technique. Il doit veiller au bon déroulement du spectacle comme le ferait aujourd'hui un directeur technique ou un régisseur général. L'implantation et la manipulation des décors par la machinerie, trucages et effets en tout genre, emplacement et réglage des lumières, mise en état du bâtiment et sécurité, rien ne doit échapper à son œil exercé. Son objectif est toujours le « bon déroulement » de la représentation dans tous les domaines. On comprend ainsi que les nombreuses informations techniques contenues dans les livrets ne sont pas uniquement des données (extérieures à sa fonction) fournies au régisseur pour compléter son livret, mais bien la transcription d'un vécu ayant permis de développer une expertise plus pratique que théorique. Avec les sources sélectionnées

se dessinent les contours d'un métier mal connu. Omniprésent et omniscient, le régisseur devient une figure emblématique du théâtre de l'Opéra Comique. Signe de l'intérêt qui lui échoie, le personnage est parfois caricaturé et sa place d'observateur privilégié de la vie des coulisses est régulièrement mise en scène sur le mode de l'anecdote, par le biais d'articles de presse. Paliani est à ce titre particulièrement bien servi. Il est, pour une large partie du public comme pour la presse, le parangon du régisseur, l'homme à tout faire du théâtre. Il est une figure hybride entre une réalité professionnelle qui donne tout son crédit aux livrets de mise en scène et une représentation fictionnelle parfois fantaisiste propre à servir les fantasmes du public.

Lorsqu'il s'agit de parler des régisseurs, l'imagination de la presse est en effet très prolix et Paliani ne fait pas exception. Nous avons donc cherché à examiner, au regard des sources, quelles pouvaient être les traces fiables permettant de retracer son parcours d'une manière plus scientifique. Il fallait dépasser le *topos* journalistique présentant le régisseur, tel un personnage de fiction, en train de faire son annonce au public et prendre en compte le parcours artistique de Paliani en tant que chanteur. Les difficultés (manque de sources et difficultés d'accès) auxquelles nous ont confrontée cette entreprise de recherche nous ont permis de comprendre pourquoi les recherches précédentes avaient laissé de côté cette composante biographique pour se concentrer sur l'analyse de quelques livrets. La tâche de reconstitution de sa biographie s'est en effet révélée ardue car Paliani étant né à l'étranger, nous n'avons pas pu trouver trace de documents sur ses premières années de vie. Son arrivée en France et ses débuts artistiques constituent eux aussi une relative zone d'ombre. Ce n'est qu'à la suite de son entrée dans la troupe de l'Opéra Comique que sa figure émerge de l'anonymat. Les quelques esquisses biographiques parues de son vivant, ou peu après sa disparation, sont très succinctes. Pour mener l'enquête biographique il a été nécessaire de démêler le fil de tous les artistes portant le patronyme de Paliani. Sa famille proche ou lointaine compte en effet des musiciens ou peintres auxquels la presse fait référence sans que le prénom permettant l'identification soit toujours mentionné.

La période que couvre notre sujet est en revanche bien mieux documentée, non pas sur sa vie privée, mais quant à sa carrière professionnelle de chanteur et de régisseur à l'Opéra Comique. Bien qu'assigné à des emplois de second ordre, sûrement davantage en raison de sa charge de régisseur qu'à cause d'un éventuel manque de qualités vocales, Paliani s'inscrit ainsi dans une longue tradition de régisseur-chanteur et occupe une place à part dans le paysage lyrique. Ses performances vocales de basse, jouant des personnages

de moindre importance, sont peu ou pas commentées dans les comptes rendus de spectacle qui, lorsqu'ils l'évoquent, font davantage référence à son aura de régisseur, ses qualités interprétatives et sa connaissance des traditions liées au rôle. Malgré la modestie de ses interventions, Paliani marque la presse et le public par l'exécution de certains rôles qui lui sont associés. Le « paradoxe Paliani » réside dans la disproportion entre sa notoriété et la modestie des rôles qui lui sont confiés. Ses difficultés de prononciation, sans doute liées à ses origines hispaniques, sont l'objet de moqueries récurrentes, mais loin de le desservir, elles alimentent un réseau d'anecdotes qui contribuent à forger sa légende. La reconstitution de ce parcours d'interprète permet de formuler quelques conclusions. Son expérience de terrain en tant que chanteur, sa connaissance approfondie des rôles au fil des reprises et ses qualités de jeu sont autant d'éléments qui viennent enrichir l'expertise délivrée par le biais des livrets de mise en scène de la collection. C'est bien au travers de cette pratique professionnelle que se construit la légitimité de Paliani à fournir de tels documents, et que s'établit la reconnaissance de la fiabilité de ses livrets. Il répond en effet à toutes les aptitudes exigées du « bon régisseur ».

Ses qualités artistiques complètent ses qualités humaines : le régisseur doit avoir une connaissance intime de la troupe et de ses différentes personnalités. Le travail de régie implique un lien étroit à la troupe mais aussi aux autres régisseurs du théâtre. Ces régisseurs sont, tout comme lui, les dépositaires d'une tradition qui englobe la production de livrets de mise en scène. Cette pratique de l'écriture des livrets n'est pas une invention de Paliani, elle n'est pas non plus un phénomène exclusivement propre au XIX^e siècle. Sa collection de mises en scène est l'aboutissement de plusieurs siècles d'histoire de la notation. Les livrets continuent une tradition notative tout en répondant à une demande spécifique au XIX^e siècle. Des premières traces d'écriture au Moyen-Âge, en passant par le XVII^e et XVIII^e siècle, on voit se développer un intérêt pour la transcription des parties matérielles de la représentation, en lien avec un goût prononcé pour le spectaculaire (pièces à machines au XVII^e siècle par exemple). S'ajoute à cela une réflexion autour de la propriété intellectuelle des auteurs, et des considérations esthétiques propres au XVIII^e siècle. Les auteurs s'enquière alors de la manière de présenter leur œuvre sur la scène. Les didascalies complétées par le manuscrit garantissent, autant que possible, de laisser une trace de la volonté des auteurs en matière d'interprétation. Bien des variations au cours des siècles affectent la nature, la quantité des informations à consigner, les supports et la destination des notes rédigées. Ces éléments en germe aboutiront à la réflexion sur la conservation de l'exécution scénique au début du XIX^e siècle, et au développement du

livret de mise en scène. Cette étude historique nous a permis de montrer que la rédaction, l'édition et la diffusion des livrets ne sont pas liées à une esthétique musicale ou théâtrale particulière apparue *in extenso* mais que la pratique de publication des traces écrites répond à des impératifs spécifiques propres à la période étudiée. Nous avons mis en évidence une série de facteurs qui expliquent pourquoi les livrets de mise en scène atteignent ce point de maturité pendant une période qui correspond à la carrière de Paliani. Le public parisien des années 1830 est féru des représentations à grand spectacle que lui offre le grand opéra. Il est aussi avide des nouveautés sans cesse renouvelées que lui fournit l'Opéra Comique. L'accélération du rythme de production ainsi que la complexification des mises en scène, l'importance accrue de la composante visuelle de la représentation sont autant de facteurs favorisant une réflexion neuve sur les moyens de transmettre une information fiable et complète au sein des théâtres, pour les reprises à Paris comme en province. Cette réflexion se concrétise sous une double forme. Des comités de mise en scène chargés de veiller à l'élaboration des moyens efficaces de conservation voient le jour dans les principaux théâtres parisiens. Il faut alors confier cette charge à un employé du théâtre : ce sera le régisseur. Toutes les mises en scène ne sont pas publiées sous forme de livrets et nous avons ainsi souhaité analyser la manière dont le public visé (essentiellement les directeurs de province) influe sur le choix des titres. Le cadre du document de travail interne au théâtre est ici largement dépassé et le livret porte en lui un gage de réussite. La lecture contextualisée des publications relatives à la notation de la mise en scène au XIX^e siècle a permis de montrer comment le livret, qui paraît d'abord dans la presse, prend progressivement son autonomie sous l'impulsion des régisseurs. La lecture de la collection de Paliani ne pouvait faire l'économie d'une confrontation avec les publications de mises en scène d'autres régisseurs qui sont en partie les collègues directs de Paliani. Nous avons donc détaillé les parcours de collègues plus ou moins éloignés de Paliani ayant eux aussi pratiqué la notation de la mise en scène : Jean-Baptiste Colson, Veillard-Duverger, Jacques Solomé ainsi que d'Ernest Mocker. Cette étude a établi comment les interactions entre Paliani et ses collègues ont initié et influencé sa pratique de la rédaction des mises en scènes. Ce cadre étant posé et afin de saisir la singularité de la collection, une analyse circonstanciée a mis en lumière son contenu, sa forme et ses enjeux.

La « *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques représentés pour la première fois à Paris rédigée et publiée par Louis Paliani* » est un ensemble de livrets de mise en scène à l'ampleur inédite. Nous n'avons pu avoir accès

qu'a 167 de ses livrets car il n'existe pas d'exemplaire complet de la collection, et ils sont conservés de manière éclatée en différents lieux. Bien que leur nombre exact soit inconnu, Paliani projetait d'en rédiger 200. Notre panel, bien qu'incomplet nous a donc permis de tirer des conclusions représentatives de l'ensemble de la collection, œuvre maîtresse du régisseur dont le goût pour la compilation et la publication, ainsi que sa connaissance intime des théâtres, a engendré d'autres productions écrites d'ampleur plus modeste. Instruit des traditions, Paliani reprend à son compte la parution d'un *Almanach des spectacles* qui ne paraîtra que pour les années 1852 et 1853. Cet opus illustre une démarche semblable à celle de ses *Petites Archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans*, parus en 1864. Il s'agit toujours pour lui d'être « utile à l'art, aux lecteurs, aux directeurs des théâtres de province ». Cette une même démarche qui génère les publications jalonnant sa carrière. Il est aussi à l'occasion traducteur de paroles de chansons de l'espagnol vers le français. L'utilisation du terme « collection » a poussé à considérer l'ensemble des livrets comme un tout constitué en dépit de la conservation éclatée, et malgré l'autonomie de chaque livret. Cet aspect inexploré de la collection avait été évoqué par Fazio Mara :

On s'est beaucoup interrogé sur l'exactitude des fascicules de Paliani, pris individuellement. Mais ce qui, à ma connaissance, n'a encore fait l'objet d'aucune étude raisonnée, c'est la collection en tant qu'ensemble, dans sa dimension de « collection » rassemblée par une passion méticuleuse, voire compulsive¹⁹¹.

Nous nous sommes donc attelée à cette tâche, sans trancher fermement l'épineuse question de la datation de la collection, nous nous sommes bornée à constater qu'elle couvre l'intégralité de la carrière de Paliani à l'Opéra Comique. Il a fallu dans un premier temps remonter aux origines de la collection en reconstituant la source possiblement utilisée par Paliani pour rédiger ses livrets. Sa collecte des sources à un but bien précis : donner une forme matérielle organisée à un travail parfois insaisissable. La collection se situe hors du champ de la simple compilation ou de la banale synthèse. L'auteur de la mise en scène étant rarement cité, on peut conclure que, bien que Paliani nomme les auteurs de la mise en scène lorsque cela est possible et que la notion de propriété intellectuelle soit évacuée au profit d'un collectif de contributeurs, souvent anonymes, qui constituent autant de provenances potentielles d'information, la mise en scène transcrite est parfois une œuvre collective à laquelle participe le régisseur. Les sources

¹⁹¹ Mara Fazio et Pierre Frantz, (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, Coll. « L'Esprit des lettres », 2010, p. 414.

exploitées par Paliani pour composer ses livrets sont plurielles. Directes ou indirectes, elles proviennent conjointement de souvenirs personnels, de traces écrites ou de rencontres avec les auteurs. Leur accès étant plus ou moins aisé, leur disponibilité est un préalable au choix des titres retenus pour la collection. Ces sources ne sont pas seulement collectées et retranscrites, mais aussi évaluées et soumises à l'esprit critique du régisseur. Elles sont ensuite partagées partiellement, mais toujours dans un souci de respect de la propriété intellectuelle, et d'honnêteté professionnelle. La question des sources étant traitée, les aspects financiers ont été mis en évidence ainsi que les enjeux économiques portés par la collection. Le modeste salaire de Paliani ne pouvant plus supporter les frais d'édition des livrets après la rupture des parutions dans la *Revue et gazette des théâtres*, il lui faut trouver appui pour la publication de ses livrets chez l'éditeur Brière. Pour soutenir les dépenses financières engendrées par son vaste projet de collection de mises en scène, il déploie conjointement plusieurs stratégies afin de collecter des fonds. La vente des livrets ne pouvant à elle seule couvrir les frais, Paliani mise sur l'introduction, au sein des livrets, de messages à caractère publicitaire, et sur la sollicitation de subventions auprès des autorités. Les nombreux échanges entre le régisseur et le bureau des théâtres auprès de la commission des beaux-arts du ministère de l'Intérieur débouchent sur une aide modeste qui ne suffit pas à couvrir les frais. La diffusion des livrets se fait par plusieurs biais. Paliani propose d'assurer lui-même les envois, en complément des parutions dans la presse, et du travail des agences théâtrales qui permettent aux livrets de rencontrer leur public.

Bien que la collection soit marquée par une certaine hétérogénéité de contenu (genres représentés, théâtres de création, auteurs ayant produit la mise en scène...), nous avons pu mettre en évidence une certaine homogénéité formelle entre les livrets, ce qui justifie l'appellation de « collection ». La présentation normalisée, les rubriques récurrentes, l'utilisation de légendes et de signes spéciaux, la présence de schémas novateurs, le découpage et le renvoi vers la partition, sont autant d'éléments qui fondent la singularité et l'unité de la collection. Notre approche thématique du contenu des livrets nous a permis de dresser un panorama du type d'information apportée par la collection. Alors que les livrets se caractérisent par une délivrance chronologique des informations (suivant le modèle de déroulement de la représentation¹⁹²) nous avons traité séparément

¹⁹² À l'exception de certaines rubriques consacrées aux costumes, aux accessoires et à la distribution.

chaque aspect du spectacle afin de mettre en évidence les choix de Paliani pour transmettre la mise en scène. Les informations sélectionnées recouvrent plusieurs thématiques principales analysées : les aspects techniques du spectacle, le travail d'acteur, l'approche musicale et l'expertise liées à la création. Elles impliquent l'ensemble des intervenants du spectacle, sur scène et en coulisse (solistes, chœurs, comparses, danseurs, régisseurs, machinistes, lampistes, etc.). Le travail de direction d'acteur et d'indication des mouvements dépasse, sous la plume de Paliani, le stade de l'énonciation linéaire, en intégrant des éléments relatifs à l'ordonnancement, la durée et leur qualité. L'expertise de Paliani se niche en effet dans une conscience aiguë de l'effet à provoquer sur le public (travail du rythme scénique), et nous avons pu mettre en évidence la manière dont la mise en scène est toujours pensée en lien avec le texte musical. Les informations relatives à la direction d'acteurs se concentrent sur les personnages principaux et mettent en relief une véritable intelligence du plateau car il élabore un savant équilibre entre apport personnel et respect des indications des auteurs. Les notations sur le jeu d'acteur sont toutefois assez réduites et s'effacent au profit du souci de restituer une ambiance générale. Les informations peuvent être complétées par la lecture de la brochure et il ne faut pas oublier la part de latitude interprétative relative accordée à chaque artiste. Le livret fait aussi une large place aux indications techniques de toutes sortes. La particularité chez Paliani réside dans l'introduction systématique de schémas dits de « plantation » décrivant l'implantation du décor en fonction des besoins. Cette description s'accompagne d'un mode d'emploi, véritable valeur ajoutée du livret. Ce même degré d'exigence privilégiant l'expertise au détriment de la description est apporté à propos des lumières, des costumes et des accessoires.

Nous nous sommes particulièrement intéressée à la place accordée à la musique au sein des livrets de la collection. Outre le soin apporté à la description des éventuels dispositifs musicaux (implantation de la musique de scène en coulisse et sur le plateau), la musique est utilisée comme repère pour désigner le moment de déclencher une action où pour en mesurer sa durée. Cette précision musicale est une signature originale de la collection. De ce point de vue elle est bien l'œuvre d'un musicien. Cette hypothèse est confirmée par l'emploi d'un vocabulaire technique spécifique. Le découpage musical indiqué sur la partition prévaut ainsi sur l'éventuel découpage du texte en actes ou en scènes. Toute particularité musicale peut être mise à contribution L'interdépendance entre la mise en scène et la musique au sein des livrets s'avère évidente. Le texte musical

devient de cette manière une sorte de calque à apposer sur le livret pour lui donner tout son relief.

L'exploration de la collection de mises en scène conduit à soulever la question de l'expertise liée à la création parisienne des ouvrages. Nous avons ainsi montré de quelle manière l'adresse au public de la collection (directeurs et régisseurs des théâtres de province), est lisible dans les livrets. Paliani indique à leur intention toutes traces utiles de la création des ouvrages : les coupures ou modifications de texte (musical ou parlé), les trucs et astuces pour une réalisation plus aisée et plus percutante de certains effets. Il suggère des adaptations pour contourner les difficultés et toute contrainte matérielle qui pourraient se poser dans des théâtres plus modestes, son but étant de soulager la charge des créateurs de l'œuvre. Ces mesures s'accompagnent de suggestions et de recommandations les plus diverses concernant, par exemple, la méthode de travail.

L'analyse de la collection révèle avec évidence que la fonction pratique du livret l'emporte sans commune mesure sur un éventuel but patrimonial. Paliani cherche d'abord à forger non pas un document d'archive mais un outil de travail qui colle au mieux à la réalité des créations parisiennes. La collection vise ainsi à préserver le projet des auteurs tout en rendant possible la réalisation du spectacle avec des moyens (techniques ou humains) réduits. Sa forme et son contenu trahissent la plume d'un expert, et elle constitue un témoignage unique qui rend compte de la méthode élaborée par un chanteur expérimenté, praticien du plateau. Les proportions imposantes de la collection ainsi que les apports novateurs mis en évidence visent à considérer la collection comme un aboutissement, une forme de maturité des travaux de notation entrepris précédemment. Sans prétendre avoir offert, au travers de la collection, un aperçu exhaustif de ce que pouvait être le travail de la mise en scène, nous avons mis en évidence la manière dont se construit et se transmet, par le biais du régisseur Louis Paliani, une mémoire du spectacle.

Notre choix d'approcher la régie et la collection de mise en scène comme un objet musicologique nous a donc permis de mettre en lumière le fait que le régisseur-chanteur Louis Paliani est une figure centrale de la vie de l'Opéra Comique. Il est un musicien particulier qui, par ses compétences multiples, a la capacité de faire le lien entre la partition et le travail de mise en scène au plateau. Ce lien se concrétise sous la forme de livrets de mise en scène. Ceux-ci, bien que n'apparaissant pas à première vue comme un objet musical, sont l'œuvre d'un musicien à destination d'autres musiciens et constituent un support de choix pour une étude conjointement musicologique, historique et théâtrale.

Ils sont aussi le support des échanges artistiques et de la diffusion des pratiques théâtrales entre Paris et la province. La découverte de cette forme de « musicalité » des livrets a aidé à comprendre comment, plus d'un siècle plus tard, la notation du travail scénique, bien que toujours assurée par un régisseur (ou plus fréquemment par un assistant à la mise en scène), a basculé d'un support, tel que le livret, vers un autre type de support, les partitions. Ces dernières accueillent aujourd'hui une grande partie des informations relatives à la mise en scène et demeurent l'outil privilégié du travail des régisseurs, en complément de supports annexes, tels que le plan de décor pour la partie technique. Nos travaux ont permis de mettre en évidence ce lien étroit entre la partition et le livret, entre la pratique musicale du régisseur et son travail de notation de la mise en scène. C'est précisément cette forme d'expertise propre au métier de régisseur qui a rendu possible l'éclosion de ces livrets car la mise en scène est pensée dans un cadre musical dont elle ne s'affranchit que très rarement.

Pour comprendre cette compétence propre au régisseur, nous avons pu, en faisant une lecture critique de sources, reconsidérer la réalité du métier de régisseur à l'Opéra Comique en dehors du cadre anecdotique propre à une certaine partie de la presse parisienne. Nous avons ainsi pu mettre en valeur le véritable rôle des régisseurs dans l'économie de la création artistique en concentrant notre attention non sur une image type ancrée dans l'imaginaire collectif mais sur la réalité des échanges à l'intérieur du théâtre entre les chanteurs, les auteurs le compositeur et le personnel technique. L'approche partielle du parcours de Louis Palianti comme chanteur, régisseur, et publicateur a abouti à la reconsidération de sa collection, non comme un objet neutre de reproduction de l'information, mais comme un exemple inédit de tentative pour constituer un outil complet et fiable servant à transcrire à la fois les volontés artistiques d'un auteur et l'expertise pluridisciplinaire issue de la création parisienne. L'idée d'une collection muséale a été définitivement écartée. Son homogénéité n'est pas synonyme de méthode rigide mais d'adaptabilité. L'approche analytique des livrets a montré qu'il était possible de conclure que l'outil créé par Palianti est bien calibré pour répondre aux exigences multiples de tous les protagonistes du théâtre, tout en établissant une passerelle entre l'activité théâtrale parisienne et celle de la province.

Bien sûr notre étude ne prétend pas avoir répondu à la totalité des questions que pose un objet aussi vaste que la vie du théâtre de l'Opéra Comique et nous avons bien conscience que notre réflexion aurait gagné à intégrer quelques thèmes d'étude que, faute de sources satisfaisantes et devant la nécessité de concentrer notre propos, nous avons

laissés de côté. Ces manques concernent essentiellement une approche comparative. Il aurait été utile, pour cerner davantage la spécificité des livrets de Paliani, de les confronter et de les comparer avec d'autres types de livrets : des livrets chronologiquement antérieurs, des livrets contemporains écrits par d'autres régisseurs à l'Opéra Comique et dans d'autres théâtres parisiens ou encore des livrets transcrivant la mise en scène d'une même œuvre. Ce chantier constitue un sujet de recherche à part entière et nécessiterait la constitution d'un corpus bien plus large que celui ici sélectionné. La lecture conjointe des livrets imprimés et des livrets manuscrits antérieurs constituerait aussi une forme d'archéologie de la rédaction. Certains manuscrits sont d'ailleurs intégrés à la collection et vendus sous cette forme mais l'écart souvent faible avec leur version imprimée ne nous a pas engagée à poursuivre dans cette voie pour enrichir nos conclusions.

Dans le même état d'esprit, nous aurions pu compléter notre exploration du quotidien du théâtre de l'Opéra Comique avec le quotidien d'autres théâtres parisiens de l'époque pour mesurer les écarts de fonctionnement et dégager une norme ou des particularités propre à ce théâtre. Il aurait fallu, de même comparer divers profils et fonctions des régisseurs à Paris et en province, et observer les places occupées dans leurs carrières respectives par les productions écrites dont les livrets de mise en scène. Cette mise en vis-à-vis des pratiques de la régie et d'écriture permettrait de voir comment le cadre influe ou non sur la nature des informations consignées et transmises. Nous aurions pu confronter les indications contenues dans le livret avec les témoignages sur le jeu des chanteurs et les comptes-rendus de mise en scène dans la presse et entreprendre par ce biais une plus large étude consacrée à la fiabilité des livrets, question que nous avons choisi de laisser de ne pas traiter dans le cadre de nos travaux.

Le traitement des données recueillies, suite à l'analyse des livrets de la collection de mises en scène, aurait pu être faire l'objet d'une approche statistique, illustrée par des graphiques mais nous avons préféré nous concentrer sur l'analyse des résultats et les conclusions à en tirer plutôt que sur la mise en place d'éléments visuels qui, hors contexte n'auraient pas enrichi notre recherche. Nous avons aussi délaissé l'approche systémique qu'aurait demandé un travail de catalogage général des fonds relatifs à la collection de mises en scène¹⁹³ en dehors des fonds parisiens. Pour ces mêmes fonds nous avons choisi

¹⁹³ « Il serait tout à fait utile, étant donné la place de Paliani dans la conservation de la mise en scène surtout lyrique, d'une bonne partie du XIX^e siècle, d'établir un catalogue collectif de sa collection de mises en scène dans les grandes collections publiques françaises en y joignant si possible les autres livrets imprimés

de ne pas réaliser de catalogue des livrets disponibles (avec site de conservation et cotes attenantes) car l'accessibilité parfois aléatoire des fonds au gré des versements, de la numérisation et du retrait des documents pour des raisons de conservation ne nous aurait pas permis, pendant la durée de nos recherches, d'établir un document complet et fiable.

L'accès parfois difficile aux partitions, dont les titres sont pour la plupart tombés dans l'oubli, ne nous permettait pas de faire une confrontation systématique entre le livret de mise en scène et la partition à laquelle, il est vrai, nous aurions aimé accorder davantage de place. Le travail prenant en compte des résultats globaux à l'échelle de la collection, il n'a pas été envisagé de tirer des conclusions à partir des seules partitions disponibles. Il aurait d'ailleurs fallu, pour être rigoureuse, n'étudier que les partitions dans les éditions d'origine auxquelles Paliani renvoi dans ses livrets, ce qui aurait limité au strict minimum le nombre de partitions consultables.

Notre travail a mis de côté une importante réflexion nécessaire autour de la place de chaque protagoniste dans l'élaboration du travail de mise en scène. Il faudrait pour cela déterminer la place prise par les régisseurs à l'Opéra Comique et dans les autres théâtres au moment de régler la mise en scène d'un ouvrage. L'on pourrait alors savoir avec qui ils partagent cette charge et quelle est leur influence artistique personnelle dans l'état final de la représentation. Certains livrets mentionnent en effet des régisseurs comme auteurs de la mise en scène sans que l'on sache véritablement ce que recouvre cette paternité. Une telle étude aurait en outre le mérite d'intégrer des données sur le rapport des chanteurs à la mise en scène et aux livrets. De même, mériteraient d'être pris en compte le rapport des auteurs et des compositeurs aux livrets de mise en scène, et leur degré d'influence sur la rédaction.

La réception et l'utilisation des livrets de mise en scène par les régisseurs et directeurs des théâtres de province n'ont pas été examinées, et l'on pourrait chercher des sources, notamment dans la presse, afin de saisir la véritable influence des livrets sur les représentations en province, étudiant la manière dont les indications sont suivies ou non, et quelles adaptations voient le jour. Ce serait aussi l'occasion d'analyser la programmation de ces théâtres et voir dans quelle mesure elle dépend ou non des livrets disponibles proposés par les régisseurs parisiens, dont Paliani. Une telle recherche ne

du XVII^e et du XIX^e siècle. Ce catalogue apporterait de précieuses informations sur la diffusion de la création parisienne à Paris et en province ». (Françoise Karo-Pelisson, *Régie théâtrale et mise en scène, l'association des régisseurs de théâtre (1911-1939)*, Presse universitaires du septentrion, Lille, 2014, p. 334).

pourrait d'ailleurs pas faire l'économie d'une réflexion autour de la notion de concurrence et l'on peut se demander dans quelles proportions les théâtres de province utilisent des livrets qui ne sont pas issus de la collection. Pourquoi sont-ils choisis et quelle est leur origine ? Il faudrait également se pencher sur le devenir des livrets après la mort de Paliani pour définir pendant combien de temps ils ont continué à être utilisés en province et à quel moment d'éventuelles mises en scène nouvelles des œuvres ont pu rendre la collection relativement obsolète aux yeux des entrepreneurs de spectacle. Pour mesurer la véritable influence de la collection de mises en scène de Paliani sur des publications ultérieures (place accordée à la mise en scène dans les partitions, manière de noter, etc.) il faudrait chercher quelles traces de ce travail peuvent être mises en évidence dans d'autres publications et notamment les *Disposizioni Sceniche* de Verdi qui sont souvent citées comme l'héritage le plus connu des livrets Paliani sans avoir été étudiées de manière véritablement scientifique. La postérité des livrets reste donc un champ à explorer.

Nous espérons que notre travail pourra ouvrir la voie à de nouvelles recherches afin de mettre en lumière d'autres métiers du plateau restés dans l'ombre, et qu'il pourra contribuer à réintégrer Louis Paliani à sa juste place dans l'histoire de la représentation du répertoire lyrique et de sa notation. Ces voies étant ouvertes, nous espérons convaincre d'autres intéressés à tenir compte des travaux des régisseurs dans le champ de la mise en scène historiquement informé¹⁹⁴ exploré, il y a quelques années par Rémy Campos et Aurélien Poidevin¹⁹⁵. Et nous espérons que les travaux de Paliani seront intégrés dans l'histoire de l'interprétation au sens large. Une prise de conscience de l'histoire du métier ne peut qu'éclairer une pratique de la régie qui, hormis les amendes distribuées à la troupe, ne diffère aujourd'hui que par bien peu d'aspects. Puissent nos travaux avoir ouvert la voie à une curiosité nouvelle à l'égard de l'histoire de la régie !

¹⁹⁴ Empruntant le modèle proposé pour le chant par Pierre Girod dans sa thèse de doctorat *Les Mutations du ténor romantique : contribution à une histoire du chant français à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871)* soutenue à l'Université de Rennes 2 en 2015 sous la direction d'Hervé Lacombe.

¹⁹⁵ Rémy Campos et Aurélien Poidevin ont conçus un spectacle œuvrant à la reconstitution du premier tableau de l'acte III de la création des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* au Palais Garnier en 1897 dans la traduction française d'Alfred Ernst. Les représentations ont été données à l'Opéra National de Paris, Amphithéâtre Bastille, les 30 et 31 mars 2012.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

I. ARCHIVES

1. Fonds d'archives

a) Archives nationales

Opéra Comique

Série AJ13, F21, F18.

O3 1599

F21/1091-92-93-94-95-96 -97O

AJ13/1153

AJ13/1137

AJ13/1042

AJ13/1043

AJ13/1134

AJ13/1135

AJ13/1136

AJ13/1038

AJ13/1039

F21/1098

AJ/13/1040

AJ13/1049

AJ13/1048-1060

AJ/13/1051-1064

Louis Plianti

F21/1021

b) Bibliothèque nationale de France

Bibliothèque-musée de l'Opéra

Archives de l'Opéra-Comique :

Dossier d'artiste Louis Plianti

Gallica

Journaux de régie de l'Opéra-Comique (1848-1875)

c) Correspondance

Lettre de Louis Plianti à Monsieur Bagier, 22 mars 1864

Lettre de Louis Plianti à Monsieur xxx, 22 janvier 1852

Lettre de Scribe à Paliani publiée au dos des livrets de mise en scène de la collection Paliani

Correspondance entre Louis Paliani et le ministère des Beaux-Arts : Archives Nationales, fonds F21 carton 1091 à 1097

2. Partitions

HUBY, Louis-Ernest, *Le Régisseur !* Paroles de M. Duplessis, musique de L.-E. Huby, Paris, Cotelle, 1850

STRUNZ, Jacques, *Après le Bal !* Romance, paroles de Louis Paliani, musique de Jacques Strunz, Paris, B. Latte, 1842

3. Périodiques consultés en ligne sur Gallica ainsi qu'au département de la musique

Almanachs des spectacles

Gazette des théâtres

L'Indiscret des coulisses

L'Agent dramatique

L'Album des théâtres

L'Almanach des spectacles

L'Art musical

L'Artiste

L'Écho du Théâtre

L'Entracte

L'Illustration

L'Univers Illustré

La Coulisse

La France musicale

La France Théâtrale

La Gazette des théâtres

La Gazette musicale de Paris

La lorgnette des coulisses

La lorgnette des spectacles

La Presse théâtrale

La Revue du théâtre

La Revue et Gazette musicale de Paris

La Revue musicale

Le Charivari

Le Corsaire

Le Coureur des spectacles

Le Courrier des spectacles

Le Courrier des théâtres

Le Foyer dramatique

Le Gil Blas

Le journal des comédiens

Le Journal des théâtres

Le Ménestrel

Le Miroir des spectacles

Le Monde artiste

Le Monde dramatique

Le Monde Illustré
Le Moniteur des théâtres
Le Régisseur des théâtres
Le Théâtre
Les Coulisses
Opinion du parterre
Revue du théâtre
Revue et gazette des théâtres

II. HISTOIRE DE L'OPÉRA AU XIX^e SIÈCLE

1. Sur l'opéra

CASTIL-BLAZE, François-Henri Blaze dit, *De l'opéra en France*, Paris, Janet et Cotelte, 1820.
CASTIL-BLAZE, François-Henri Blaze dit, *Sur l'Opéra français, vérités dures mais utiles*, Paris, Castil-Blaze, 1856.
CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1873.
D'ORTIGUE, Joseph, *Le Balcon de l'Opéra*, Paris, Eugène, Renduel, 1833.
DE BOIGNE, Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.
DESARBRES, Nérée, *Sept ans à l'Opéra (1855–1862)*, Paris, E. Dentu, 1864.
DESNOYER, Charles-Louis-François, *De l'Opéra en 1847*, Paris, 1847.
GAUTIER, Théophile, *Les Beautés de l'opéra, ou Chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et Londres* sous la direction de Giralton avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles, Paris, Soulié, 1845.
LESPES, Léo, (Pseudonyme de Timothée Trimm), *Les Mystères du Grand Opéra*, Paris, Marescq, 1843.
MERLE, Jean-Toussaint, *Lettre à un compositeur français sur l'état actuel de l'Opéra*, Paris, Barba, 1827.
MERLE, Jean-Toussaint, *De l'Opéra*, Paris, Baudoin frères, 1827.
NEREE-DESARBRES, *Sept ans à l'Opéra. Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, Paris, 1864.
NUITTER, Charles, *Les origines de l'opéra français*, Paris, Nourrit et Cie., 1886.
ORTIGUE, Joseph d', *Le Balcon de l'Opéra*, Paris, éd. Rendue, 1833.
PELLISSIER, Paul, *Histoire administrative de l'Académie nationale de Musique et de Danse*, Paris, Imprimerie de Bonvalot-Jouve, 1906.
POUGIN, Arthur, *Les Vrais créateurs de l'opéra français*, Paris, Charavay, 1881.
SECOND, Albéric, *Les Petits mystères de l'Opéra*, Paris, G. Kugelmann, 1844.
STENDHAL, *L'Opéra Italien notes d'un dilettante*, Paris, Auguste Boulland, 1824
VAUTHIER, Gabriel, *L'Opéra sous la Restauration*, d'après les papiers de la Maison du Roi, Poitiers, Société Française d'Imprimerie, 1910.
VÉRON, Louis, *L'Opéra de Paris, 1820-1835*, Paris, Michel de Maule, 1887

2. Figures contemporaines

ADAM, Adolphe, *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Lévy, 1857.
ADAM, Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Lévy, 1859..
BERLIOZ, Hector, *Les Soirées de l'orchestre*, Grund, paris, 1852.

BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, Paris, Levy frères, 1870.

BLAZE DE BURY, Henri, *Musiciens contemporains*, Paris, Michel Lévy 1856.

BLAZE DE BURY, Henri, *Caractères et portraits du temps* (s. 1.), 1869.

BLAZE DE BURY, Henri, *Portraits d'hier et d'aujourd'hui : Auber et Scribe*, *La Revue des deux mondes*, septembre 1879.

BLAZE DE BURY, Henri, *Mes Études et mes souvenirs*, Paris, C. Lévy, 1885.

CAÏN, Henri-Louis, *Mémoires de Lekain*, édité par François-Joseph Talma, Paris, E. Ledoux, 1825.

CHARNACE, Guy, *Les Compositeurs français et les théâtres lyriques subventionnés*, Paris, E. Dentu, 1870.

COQUATRIX, Emile, *Théâtre des arts. Souvenirs d'un vieil artiste*, Rouen, Imprimerie de Espérance Cagniard, 1882 p.4-5.

CURZON, Henri de, *Croquis d'artistes*, Paris, Fischbacher, 1898.

DASH, Comtesse, *Mémoire des autres, Souvenirs anecdotiques sur la Restauration*, Paris, Librairie illustre, 1896.

DE VIEL CASTEL, Horace, *Mémoires du Comte Horace de Viel Castel*, Paris, Chez tous les libraires, 1883.

DUPREZ, Gilbert. *Souvenirs d'un chanteur*, Paris, Calmann-Lévy, 1880.

ESCUDIER, Marie et Léon, *Études biographiques sur les chanteurs contemporains, précédées d'une esquisse sur l'Art du chant*, Escudier frère, Paris, J.Tessier, 1840.

ESCUDIER, Marie et Léon, *Vie et aventure des cantatrices célèbres précédée des musiciens de l'empire et suivie de la vie de Paganini*, Paris, E. Dentu, 1856.

FAVRE, Georges, *Boieldieu, sa vie, son œuvre*, Paris, Heugel, 1864.

FEBVRE, F., *Journal d'un comédien*. Paris, P. Ollendorff, 1896.

FETIS, François-Joseph, « Les Artistes d'autrefois et les artistes d'aujourd'hui », Paris, *Revue et Gazette musicale de Paris*, Paris, 1842.

GAUTIER, Théophile, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874.

GAUTIER, Théophile, *Souvenirs de théâtre d'art et de critique*, Paris, G. Charpentier, 1904.

HALÉVY, François (Jacques Fromental Elie) *Souvenirs et portraits*, Paris, M. Lévy, 1861.

HOSTEIN, Hippolyte, *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, E. Dentu, 1878.

HOLTZEM, Louis-Alphonse *Une Vie d'artiste, souvenirs de théâtre et de voyages*, Lyon, chez tous les libraires, 1885.

HOUSSAYE, Arsène, *Les Confessions, souvenirs d'un demi-siècle (1830-1880)*, Paris, E. Dentu, 1888.

JOUVIN, Benoit, *DFE Auber, sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1864.

JOUVIN, Benoit, *Hérolde, sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1891.

LAGET, Auguste, *Chollet, premier sujet du théâtre de l'Opéra-Comique*, Toulouse, A. Chauvin, et fils, 1880.

MALHERBE, Charles, *Auber*, Paris, H. Laurens, « coll. Les Musiciens célèbres », 1911.

MELCHISSÉDEC, Léon, *Le Chant, la Déclamation lyrique, le Mécanisme et l'Émission de la voix*, Paris, Éd. Nilsson, 1925.

MÉREAUX, Amédée, « Ponchard », *Le Ménestrel*, Paris, Heugel, 1866.

MIRECOURT, Eugène de, *Les contemporains*, Paris, G. Havard, 1857.

POUGIN, Arthur, *Boieldieu, sa vie, ses œuvres, sa correspondance*, Paris, Charpentier, 1875.

POUGIN, Arthur, *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, Paris, Charpentier, 1877.

- POUGIN, Arthur, *Héroid : biographie critique*, Paris, H. Laurens, coll. Les Musiciens célèbres, 1906.
- QUICHERAT, Louis, *Adolphe Nourrit : sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Paris, Hachette, 1867
- SCRIBE, Eugène, *Correspondance avec Daniel-François-Esprit Auber*, Liège, Mardaga, « coll. Musique-Musicologie », 1998.
- SECHAN, Charles, *Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831-1855*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- VAQUERIE, Auguste, *Profilis et grimaces*, Paris, M. Lévy, 1856.
- VERON, Louis, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1854.
- VILLEMESANT, Hyppolyte de, *Mémoires d'un journaliste*, Paris, (s.n.), 1878.

III. LES THÉÂTRES AU XIX^e siècle

1. Histoire des théâtres

- ANONYME, *Organisation des théâtres de la province en France, la ville de Paris exceptée*, Paris, Michel Lévy, 1850
- ANONYME, *Plan des théâtres de Paris*, Paris, D. Lubin, 1875.
- BOSSUET, Pierre, *Histoire des théâtres nationaux*. Paris, E. Jorel, 1909.
- BOSSUET, Pierre, *Histoire administrative des rapports des théâtres et de l'Etat*, Paris, imp. de H. Jouve, 1909.
- BRAZIER, Nicolas, *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*, Paris, Allardin, 1838.
- CASTIL-BLAZE, François-Henri Blaze dit, dit Castil Blaze *L'Académie Impériale de musique*, Paris, l'Auteur, 1855.
- CASTIL-BLAZE, François-Henri Blaze dit, *Les Théâtres lyriques de Paris*, Paris, Castil-Blaze, 1855.
- CASTIL-BLAZE, François-Henri Blaze dit, *Théâtres lyriques de Paris, Recueil de Musique de 1100 à 1855*, Paris, 1856.
- CHABROL, Wilbrod, *Le Palais Royal et le théâtre français*, Paris, Plon et Cie, 1879.
- DESARBRES, Nérée, *Deux siècles à l'Opéra (1669-1868)*, Paris, E. Dentu, 1868.
- DESNOYERS, Louis, *De l'Opéra en 1847, à propos de Robert Bruce, des directions passées, de la direction présente et de quelques-unes des cinq cents directions futures*, Paris, Delauchy, 1847
- D'ETCHEVERRY, Arnaud, *Histoire des théâtres de Bordeaux*, Bordeaux, Delmas éd., 1860.
- F. SOULIÉ. *Les Théâtres de Paris. Nouveau tableau de Paris*, t. 6, 1834-1837.
- FAY, E., *Plan d'une organisation générale de tous les théâtres de l'Empire*, Paris, Bailleul, 1813.
- FETIS, François-Joseph, *De la restauration des théâtres*, Paris, Revue et Gazette musicale de Paris, XV, 1848.
- FORTOUL, H., *Le Théâtre en 1836*, *Revue de Paris*, 1836.
- FOUQUE, Octave, *Histoire du théâtre Ventadour 1829-1879, Opéra-Comique, Théâtre de la Renaissance, Théâtre-Italien*, Paris, Fischbacher, 1881.
- FOURNEL, Victor, *Curiosités théâtrales : anciennes et modernes, françaises et étrangères*, Paris, A. Delahaye, 1859.
- GARNIER, Charles, *Le Nouvel Opéra de Paris*, Paris, Ducher, 1878-1881.
- GARNIER, Charles, *Le Théâtre*, Paris, Hachette, 1871.

GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Hetzel, 1859, 2e série, p. 142.

HENNIN, Michel, *Des Théâtres et de leur organisation légale*, Paris, Merlin, 1819.

JANIN, Jules, *Histoire du Théâtre à quatre sous*, D. Jouaust, 1882.

LORSAY, Eustache et COLLETTE, Alexandre, *Les théâtres de Paris*, notices et portraits, Paris, Martinon, 1854.

JULLIEN, Adolphe, *Paris dilettante au commencement du siècle*, Paris, Firmin-Didot, 1884.

LABARTHE, Gustave. *Le Théâtre pendant les jours du siège et de la Commune (juillet 1870 à juin 1871)*, Paris, Fischbacher, 1910.

LASALLE, Albert de, *Histoire des Bouffes-Parisiens*, Paris, A. Bourdillat, 1860.

LECOMTE, Louis-Henry, *Histoire des théâtres de Paris*, 10 vol., Paris, H. Daragon,

LEGRAND, Camille et RAPHAËL, Jean, *Histoire anecdotique des théâtres de Paris*, Paris, Feux de la rampe, 1896.

LEVEAUX, Alphonse., *Nos Théâtres de 1800 à 1880*, Paris, Tresse & Stock, 1881–1886.

LOISEAU-ROUSSEAU, Paul, *Les théâtres de Paris*, Paris, Deviers, 1878.

MALLIOT, Louis, *Fondation des théâtres impériaux et des conservatoires de la province*, dans *Deuxième pétition au Sénat*, Amyot, Paris, janvier 1866.

MALLIOT, Louis, *Essai sur les théâtres de province*, Rouen, H. Rivoire, 1852.

MAURICE, Charles, *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines, tirée du coffre d'un journaliste, avec sa vie à tort et à travers*, Paris, Henri Plon, 1856.

MERLE, Jean Toussaint, *Du Marasme dramatique en 1829*, Paris, Barba, 1829.

NUITTER, Charles, *Le Nouvel Opéra*, Paris, Hachette, 1875.

PERICAUD, Louis, *Histoire des funambules*, Sapin, 1897.

Plan des principales salles de théâtre de Paris, Paris, J. Lavater, A. Hesse, 1853.

POUGIN, Arthur, *Les Théâtres lyriques secondaires à Paris depuis 1820*, Revue et Gazette musicale de Paris, Paris, 1868.

POUGIN, Arthur, *Le Répertoire et le personnel de l'Opéra du 16 août 1821 au 29 octobre 1873*, Chronique musicale, 1873, n°10.

POUGIN, Arthur, *Acteurs et actrices d'autrefois. Histoire anecdotique des théâtres à Paris depuis trois cents ans*, Paris, F. Juven, 1896.

RONDOT, Natalis, *Histoire et statistiques des théâtres de Paris*, Paris, Guillaumin, 1852.

ROTHSCHILD, Alphonse de, *Notice sur E. Perrin, ex-directeur de l'Opéra*, Paris, Firmin-Didot, 1886.

ROYER, Alphonse, *Histoire de l'Opéra*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875.

RUGGIERI, Claude, *Précis historique (Théâtres de Paris)*. Paris, Barba, 1830.

SARCEY, Francisque, *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1901.

SCOTT, Walter, *Histoire générale de l'art dramatique*. Paris, Gosselin, 1828.

SOUBIES, Albert, *Histoire du Théâtre-lyrique (1851-1870)*, Paris, Fischbacher, 1889.

SOUBIES, Albert, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913.

SOULIÉ, Frédéric. *Les Théâtres de Paris. Nouveau tableau de Paris au dix-neuvième siècle*, 7 vols. Paris, Charles Béchet, 1835.

VANEL, Eugène, *Histoire populaire de tous les théâtres de Paris*, Paris, Pollet, 1841.

VERON, Louis, *Paris en 1860. Les théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860*, Paris, A. Bourdillat, 1860.

2. Vie des théâtres : coulisses, anecdotes, acteurs ...

ABRAHAM, Émile, *Les Acteurs et les actrices de Paris*. Paris. Chez les éditeurs, 1858.

AMBOISE, Léon d', *Physiologie du parterre. Type du spectateur*, Paris, Desloge, 1841.

ANONYME, *Le Théâtre*, chansons par les membres du caveau, Paris, Imprimerie A. Appert, 1864.

ARAGO, Jacques, *Physiologie des foyers et des coulisses de tous les théâtres de Paris*, Paris, marchands de nouveautés, 1841.

ARAGO, Jacques, *Mémoires d'un petit banc de l'Opéra*. Paris, Evrard, 1844.

ARAGO, Jacques, *Foyers et coulisse panorama des théâtres de Paris*, Paris, Librairie-Nouvelle 1852.

AUDEBRAND, Philibert, *Petites mémoires d'une stalle d'orchestre*. Paris, Jules Lévy, 1885.

AUDIBERT, Louis-François-Hilarion, *Indiscrétions et confidences. Souvenirs du théâtre et de la littérature*, Paris, Dentu, 1858.

AUGIER, Hippolyte, *Physiologie du théâtre*, Paris, Didot, 1839-1840.

BADIN, Adolphe, *Ch. Séchan, décorateur de l'Opéra. Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831-1855, recueillis par Adolphe Badin*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

BARON, Alfred Auguste, *Les Petites coulisses de l'Opéra*. Paris, A. Delmare, 1913

BENJAMIN, Edmond et BUGUET, Henri, *Coulisses de bourse et de théâtre*, Paris, Ollendorff, 1882.

BONJOUR, Casimir, *Coup d'œil sur le théâtre*, Paris, A. Belin, 1838.

BONNASSIES, Jules, *Le Théâtre et le peuple*, Paris, A. Le Chevalier, 1872.

BRAZIER, Nicolas, *Chronique des petits théâtres de Paris*, Paris, Rouveyre et Blond, 1883.

BUGUET, Henri, *Foyers et coulisses : histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris*, Paris, Tresse, 1873-1885.

CARMOUCHE, Pierre, *Le théâtre en province*, M. Lévy, 1859.

CHAMPFLEURY., *Souvenirs des Funambules*. Paris, M. Lévy, 1859.

CLAIRVILLE, Cordier Jules, Commerson Jean-Louis Auguste, *Les binettes contemporaines*, revue en 3 actes et 7 tableaux, Paris, Beck, 1855.

CLARETIE, Jules, *La Vie moderne au théâtre*, Paris, Barba, 1869.

COLOMBEY, Émile, *L'Esprit au théâtre (Anecdotes sur les comédiens)*. Paris, Hachette, 1860.

COUAILHAC, Louis, *Physiologie du théâtre à Paris et en province*, Paris, Laisné, 1842.

CURZON, Henri de, *Elleviou*, Paris, Félix Alcan, 1930.

CURZON, Henri de, *Jean-Baptiste Faure, 1830-1914 : Une gloire française de l'art lyrique* Paris, Librairie Fischbacher, 1923.

DESCHANEL, *La Vie des comédiens*, Leipzig, A. Dürr, 1860.

DUFLOT, Joachim, *Les Secrets des coulisses des théâtres de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1865.

ÉMILE, Abraham, *Les Acteurs et les actrices de Paris*, 1861.

FOUCHER, Paul, *Entre cour et jardin*, Paris, Amyot, 1867.

FOUQUE, Octave, *La gaité collection foyers et coulisses*, Paris, Tresse, 1875.

GÉRÉON, Léonard de, *La rampe et les coulisses, esquisses biographiques des directeurs, acteurs, et actrices de tous les théâtres*, Paris, 1832.

GIFFARD, Pierre, *Nos mœurs, la vie au théâtre*, Paris, Librairie Illustrée, 1888.

GINISTY, Paul, *La Vie d'un théâtre*, Paris, Charles Delagrave, 1906.

GONCOURT Edmond de, et Jules et Holff, Cornelius, *Mystères des théâtres : 1852 Paris*, Librairie nouvelle 1853.

GUYOT, Noël J., et DEBACQ, A., *Album des théâtres*, Paris, Chez l'auteur, 1837.

HENRIET, Frédéric, *Monographie du spectateur au théâtre*, Paris, H. Laurens, 1892.

HEYLLI, Georges d', *Foyers et coulisses : Histoire anecdotique des tous les théâtres de*

Paris, n° 8. Paris, Tresse, 1875.

HOFFMANN, E., *Singulières tribulations d'un directeur de théâtre*, Paris, Lefebvre, 1830.

JALLAIS, Alédée, *Sur la scène et dans la salle, miroir des théâtres de Paris*, Paris, d'Agneau, 1854.

LAN Jules, *Mémoires d'un chef de claqué*, Paris, Librairie nouvelle, 1883.

LEMAÎTRE, Frédéric, *Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils*, Ollendorf, 1880.

POUGIN, Arthur, « Le Répertoire et le personnel de l'Opéra », *La Chronique Musicale* 2, 1873.

POUJOL, Adolphe, *Théâtres, acteurs et actrices de Paris. Biographie des artistes dramatiques et notices historiques sur les théâtres de Paris, leur origine, leur administration*, etc. Paris, Dépôt central des pièces de théâtre, 1842.

RANDON, Gabrielle, *Mystères des coulisses de l'Opéra*, Paris, Godot, 1885.

ROBERT, *Mémoires d'un claqueur. Ouvrage indispensable aux gens du monde, utile à tous les artistes*, etc. par Robert, ancien chef des assurances dramatiques, Paris, Constant Chantpie, 1829.

ROGER, Gustave, *Carnet d'un ténor*, Paris, Paul Ollendorf, 1880.

ROLLIN, Oscar. *Au Rideau ! Histoires, singularités, récits et anecdotes théâtrales, 1398-1874 : Décors, costumes, éclairage, mise en scène*, Genève, A. Vérésoff, 1875.

RONTEIX, Eugène, Géréon, Léonard de, *La rampe et les coulisses, Esquisses biographiques des directeurs, acteurs et actrices de tous les théâtres*, Paris, s.n. 1832.

ROQUEPLAN, Nestor, *Les coulisses de l'Opéra*, Paris, Librairie nouvelle, 1855.

SCHOLL, Aurélien, *L'Esprit du Boulevard*, Paris, V. Havard, 1890.

TAMVACO, Jean-Louis, *Les Cancans de l'Opéra : chroniques de l'Académie royale de musique et du théâtre, à Paris sous les deux Restaurations : première édition critique intégrale du manuscrit Les Cancans de l'Opéra, ou Le Journal d'une habilleuse, de 1836 à 1848*, Paris, CNRS éditions, 2000.

TOUCHARD-LAFOSSE, Georges, *Chroniques secrètes et galantes de l'opéra : 1667-1845*.

TUFFET, Salvador Jean-Baptiste, *les Mystères des théâtres Paris*, Paris, Marchand, 1844.

Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1846.

TUFFET, Salvador Jean-Baptiste, *Les Mystères de théâtres de Paris. Observations ! Indiscrétions ! Révélations ! par un vieux comparse*, Paris, Marchand, 1844.

VERNIERES, Jules, « Les Coulisses de l'Opéra », *Revue de Paris* 31, 1836.

VIZENTINI, Albert, *Derrière la toile : foyers, coulisses et comédiens Petites physiologies des théâtres parisiens*, Paris, A. Faure, 1868.

3. Mise en scène et techniques des spectacles

BAPST, Germain., *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Paris, G. Masson, 1892 .

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, Hachette, 1893.

BAPST, Germain, *Le Décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1893.

CHALLAMEL, Augustin, *Album de l'Opéra. Principales scènes et décorations remarquables des meilleurs ouvrages représentés sur scène de l'Académie royale de musique*, Paris, Challamel, 1844.

CONTANT, Clément, FILIPPI, Joseph de, *Parallèle des principaux théâtres modernes*

- de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes, et anglaises, Paris, A. Lévy, 1860.
- DUVAL, Alexandre, *Caractères et costumes des personnages dans Henri V, comédie en trois actes et en prose, de M. Alexandre Duval*, Paris, De Fain, 1806.
- GROBERT, Joseph François Louis, *De L'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris, 1809.
- JULLIEN, Jean, *Le Théâtre vivant, essai théorique et pratique*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1892.
- LACOUR, Louis, *Mise en scène et représentation d'un opéra en province vers la fin du XVI^e siècle*, Paris, A. Aubry, 1858
- LAUMANN, Ernest Maurice, *La Machinerie au théâtre depuis les Grecs jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1897.
- MORICE, Emile, *Essai sur la mise en scène depuis les Mystères jusqu'au Cid*, Paris, Heideloff et comp. 1836.
- MOUSSINAC, Léon, *La Décoration théâtrale*, Paris, F. Rieder et Cie, 1922.
- MOYNET, Georges, *Trucs et décors, Explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, Paris, Librairie illustrée, 1893, rééd. Genève, Minkoff, 1873.
- MOYNET, Georges. *La Machinerie théâtrale : Trucs et décors*. Paris, Librairie Illustrée, 1893.
- MOYNET, Jules, *L'Envers du théâtre, machines et décorations*, Paris, Hachette, 1875
- MUFFAT, Frédéric et QUEYRIAUX, Antoine, *L'Art du maquillage au théâtre*, Paris, A. Queyriaux, 1912.
- MURIEL, Auguste, *Le théâtre aujourd'hui*, par Auguste Muriel, rédacteur en chef de la presse théâtrale, Paris, Michel Lévy, 1855.
- NANSOUTY, Max de, *Les Trucs du théâtre, du cirque et de la foire. Voyage dans les dessous d'un théâtre. - Un incendie, un naufrage et une tempête sur la scène. - Illusions et comment on les obtient. Acrobates et automates. - Les trucs du cinématographe. - Tous les Phénomènes expliqués par Max de Nansouty*. 50 gravures, Paris, Armand Colin, 1909.
- NUITTER, Charles « Les décors et les machines de l'Opéra », *La Chronique musicale*, 15 octobre 1873.
- PERRIN, Émile, *Étude sur la mise en scène*, Paris, A. Quantin, 1883.
- Petite Galerie dramatique ou Recueil de différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale*, Paris, Martinet, 1805-1844.
- PIERRE, Constant, *Le Magasin de décors de l'Opéra rue Richer : son histoire (1781-1894)*, Paris, Bibliothèque de la Revue dramatique et musicale, 1894.
- PEYRONNET, Pierre, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974.
- RAZGONNIKOFF, Jacqueline, (présentation et transcription) *Registre des machinistes, 1806-1844*, transcription par Jacqueline Razgonnikoff, dans BARRY Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie Française 1799-1848*, Paris, Bnf, 2003.
- SARCEY, Francisque, « Réflexions sur la mise en scène », *La Vie contemporaine*, 25 janvier 1894.
- SENCIER, Gaston. « Questions théâtrales. La Mise en scène », *La Revue politique et littéraire (Revue bleue)* 3, juillet-décembre 1883.
- SOUBIES, Albert, *Costumes et mise en scène*, Paris, Fischbacher, 1910.
- TALMA, *Réflexion sur Lekain et l'art théâtral 1825* .
- TISSANDIER, Gaston *L'éclairage électrique à l'Opéra*, *La Nature*, 22 octobre 1881.

4. L'opéra-comique : un genre, un théâtre

BELLAIGUE, Camille, « Un siècle de musique française. L'opéra-comique » : 1/3 De l'origine à Boieldieu, 2/3 D'Herold à Bizet » *La Revue des deux Mondes*, février et mars 1886.

BOURGES, Maurice, « Quelques mots sur l'opéra-comique », Paris, *Revue et Gazette musicale de Paris*, Paris, 1848.

FETIS, François-Joseph, *Sur l'opéra-comique*, Paris, *La Revue musicale*, 1828.

FÉTIS, Edouard, « Origines et révolutions de l'opéra-comique », *Revue et gazette musicale de Paris*, 1839-1840.

FONT, Auguste, *Favart : l'Opéra-Comique et la comédie-vaudeville au XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1894.

GENEST, Émile, *L'Opéra-comique connu et inconnu : son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Paris, Fischbacher, 1925.

HENRY, J.L. *Le Théâtre royal de l'Opéra-Comique considéré sous le rapport de l'exploitation par J.L. Henry ancien caissier*, Paris, Breauté, 1833.

HURET, Jules, *Le Théâtre national de l'Opéra-Comique*, Paris, Société de publications d'art, (s. d.), 1898

HURET, Jules *Le Théâtre national de l'Opéra-Comique*, Paris, Société de publications d'art, 1898

L'HENRY, J. *Le Théâtre royal de l'Opéra-Comique considéré sous le rapport de l'exploitation*, Paris, Imp. Evretat, 1833.

MALHERBE, Charles, *Précis de l'histoire de l'Opéra-comique*, Paris, A. Dupret, 1887.

POUGIN, Arthur, *Figures d'opéra-comique : Madame Dugazon, Elleviou, les Gavaudan*, Paris, Tresse, 1875.

POUGIN, Arthur, *La Dynastie des chefs d'orchestre de l'Opéra-comique*, *Le Ménestrel*, Paris, 1876.

POUGIN, Arthur, *L'Opéra-Comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801 : d'après des documents inédits et les sources les plus authentiques*, Paris, A. Savine, 1891.

POUGIN, Arthur, « La première salle Favart et l'opéra-comique 1801-1838 », *Le Ménestrel* n° 37, 16 septembre 1894, n° 38, 23 septembre, n°39, 30 septembre, n° 40, 7 octobre 1894.

SOLIE, Émile, *Histoire du Théâtre royal de l'Opéra-Comique*, Paris, chez tous les libraires, 1847.

SOUBIES, Albert, *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page (1826-1893)*, Paris, Fischbacher, 1893.

SOUBIES, Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages*, Paris, Fischbacher, 1894.

SOUBIES, Albert, MALHERBE, Charles, *Histoire de l'Opéra-Comique : la seconde salle Favart*, Paris, Marpon, Flammarion, 1892-1893.

SOUBIES, Albert, *Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, A. Dupret, 1887.

THURNER, A., *Les transformations de l'Opéra-Comique*, Paris, Castel, 1885.

IV. LOUIS PALIANTI, LA RÉGIE ET LES COLLECTIONS DE MISE EN SCÈNE

1. Louis Paliani

KASTNER, Jean-Georges, « De la mise en scène des ouvrages dramatiques à propos des travaux de M. L. Paliani », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 16 Avril 1864, Paris, 1854.

PALIANI, Louis, *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques représentés pour la première fois par M. L. Paliani*, Paris, chez l'auteur et MM. les correspondants des théâtres, Paris, E.Brière, s.d.

PALIANI, Louis, *Supplément à la Revue et gazette des théâtres*, Paris, Belin, s.d.

PALIANI, Louis, *Almanach des spectacles 1852-1853*, Paris, Brière, 1852-1853.

PALIANI, Louis, *Petites archives des théâtres de Paris, souvenirs de dix ans*, Paris, Gosselin, 1865.

2. Régie et collections de mise en scène

ARSENE, *Collection de mises en scène publiées par M. Arsène Régisseur général*, Paris, De Morris, s.d.

COLSON, Jean-Baptiste, *Répertoire du Théâtre français ou détails essentiels de 360 tragédies, comédies, etc. par Colson régisseur du théâtre de Bordeaux*, Bordeaux, chez l'auteur, 1820.

DUVERGER, Louis, Vieillard, *Mise en scène et décorations de « La Juive » Grand opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber représenté à l'Académie Royale de musique, le 23 février 1835*, bureau de commission théâtrale, 1835.

MICHEL, Marc, « Le Régisseur de théâtre en province », *Revue du théâtre*, août 1835.

SOLOMÉ, Louis-Jacques, *Indications générales et observations pour la mise en scène de « La Muette de Portici »*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, t. III.

V. PRESSE, ALMANACH, AGENDAS, ANNUAIRES, GALERIES... relatifs à l'art dramatique et musical

1. Almanachs, agendas, guides

Almanach de l'association des lettres et des arts, 1850.

Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts, avec la collaboration de J. Janin et Pagnerre, 1852-1868.

Almanach des coulisses. Annuaire des théâtres pour 1843, Paris, Au bureau, rue de la Tixeranderie, 1843.

Almanach des spectacles par X, Y, Z, Paris, Janet, 1818-1825.

Almanach des spectacles, Paris, J. N. Barba, 1821-1838.

Almanach des théâtres, Paris, M. Lévy, 1851.

Annuaire dramatique Delbasse, 1840-1844.

ESCUDIER, Frères, *Almanach musical par les frères Escudier*, Paris, années 1854 à 1860 notices, biographies, éphémérides, Paris, 1860.

Guide dans les théâtres et salles de concert de Paris, A. Chaudet, 1857.

Guide dans les théâtres, Paris, Paulin, et Chevalier, 1855.

JANIN, Jules, *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*, Paris, Pegnerre, 1853-1876.

PLANQUE, *Agenda musical, ou Indicateur des amateurs, artistes, commerçants en musique*, Paris, Frère, 1835-1837.

SARRI, Léon, *Almanach des théâtres, pièces nouvelles, reprises, débuts, biographies etc. 1^{er} octobre 1851*, Paris, Michel Lévy 1851.

VAPEREAU, G., *L'année littéraire et dramatique*, Paris, Hachette, 1858-1868.

2. Galeries, biographies

CLER, Albert, *123 Physiologie du musicien, Vignettes de Daumier, Gavarni, Janet-Lange et Valentin*, Paris, Aubert, 1841.

FETIS, François-Joseph, *Galerie des musiciens célèbres, compositeurs, chanteurs et instrumentistes, contenant leurs portraits lithographiés par les meilleurs artistes, des fac-similés, et leurs notices biographiques*, Paris, l'auteur, s. d.

FETIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et de la musique*, Paris, Arthur Pougin, 1883.

Galerie des artistes dramatiques vivants, Paris, La librairie théâtrale, 1855.

Galerie des artistes dramatiques de Paris. 2 vols. Paris, Marchant, 1841-42.

Galerie des célébrités contemporaines. Artistes dramatiques, Paris, s.n. 1859.

Galerie dramatique : Recueil de portraits d'acteurs et d'actrices. Paris, Lemercier, s.d.

Galerie illustrée des célébrités contemporaines : Les Théâtres de Paris. 2 vols.

Paris : Martinon, 1854.

GUINOT, Eugène, *Galerie dramatique des artistes dramatiques de Paris*, Marchant, 1846.

HOEFER, Ferdinand (dir.), *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1855-1866.

GUYOT et DEBACQ, *Album des théâtres*, Paris, Guyot, 1836-1837.

LACAUCHIE, Alexandre, *La galerie des artistes dramatiques de Paris*, Marchant, 1841-42.

LOMENIE, Louis de, *Galerie des contemporains illustrés, par un homme de rien*, Paris, Au Bureau des théâtres,

PLOUVIER, E., *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*, Paris, 1855.

POUGIN, Arthur, *Supplément à la biographie universelle de Joseph Fétis*, 1881, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1881.

3. Critique musicale et dramatique, Revues

BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Michel Lévy, 1868.

CROZET, Félix, *Revue de la musique dramatique en France, contenant un essai abrégé de l'histoire de l'Opéra ; des notices par ordre alphabétique de tous les opéras ou opéras comiques qui ont été représentés en France sur nos divers théâtres lyriques y compris le théâtre italien*, Paris, E. Thorin, 1866.

Plans et notices des principales salles de théâtre de Paris. Paris, Lavater et Hesse, 1853

SCUDO, Paul, *Critique et littérature musicale*, Paris, Hachette, 1852

SCUDO, Paul, *L'Année musicale ou Revue annuelle des théâtres lyriques et des concerts, des publications littéraires relatives à la musique et des événements remarquables appartenant à l'histoire de l'art musical*, Paris, Hachette, 1860-1862.

VI. DICTIONNAIRES, COURS, TRAITÉS, MANUELS, GUIDES MUSICAUX, LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES

1. Dictionnaires et encyclopédies

- ANONYME, *Dictionnaire des coulisses ou vade-me-cum à l'usage des habitués des théâtres*, Paris, Dezauche, 1832
- AZEVEDO, Alexis, *Dictionnaire musico-humoristique*, Paris, E. Gérard, 1870.
- BACHELET, Théodore, DEZOBRY, Charles, *Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*, Paris, Dezobry, F. Tando & Co., 1862.
- BÉQUET, C.-M.-Edmond, *Encyclopédie de l'art dramatique*. Paris, l'Auteur, 1886.
- BOUCHARD, Alfred, *La Langue théâtrale, vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud & Labat, 1878.
- CASTIL-BLAZE, François-Henri Blaze dit, *Dictionnaire de la musique moderne Paris, La Lyre moderne*, 1821.
- CLÉMENT, Félix, LAROUSSE, Pierre, *Dictionnaire des opéras, dictionnaire lyrique contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras, opéras comiques, opérettes et drames lyriques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ces genres d'ouvrages jusqu'à nos jours*, Paris, A. Pougin, 1867.
- DE BUSSY Charles, *Dictionnaire de l'art dramatique*. Paris, Faure, 1866.
- DE LASALLE, Albert, *Dictionnaire de la musique appliqué à l'amour*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix, Verboecken et Cie, 1868.
- ESCUDIER, Léon et Marie, *Dictionnaire de musique*, 2 volumes, Paris, Bureau central de la musique, 1844 (édition revue et augmentée, Paris, E. Dentu, L. Escudier 1872).
- FORTUNATUS, *Le Rivarol de 1842 Dictionnaire satirique des célébrités contemporaines*, Paris, au bureau du feuilleton mensuel, 1842.
- GOIZET, Jules, *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger, alphabétique, biographique et bibliographique*, Paris, Chez les auteurs et les libraires dramatiques, 1867.
- HAREL, François Antoine, *Dictionnaire théâtral ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J. N. Barba, 1824.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1865.
- LAVIGNAC, Albert, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1914.
- LE SOUFFLEUR, Jacques, *Petit dictionnaire des coulisses*, Paris, s.n., 1835.
- LICHTENTHAL, Pierre, *Dictionnaire de musique*, 2 vol. trad. et augmenté par Dominique Mondo, Paris, Troupenas et Cie, 1839.
- LYONNET, Henri, *Dictionnaire des comédiens français*, Librairie de l'Art du Théâtre, Paris, 1904.
- MOREALI Gaetano et MERCKEL, Etienne, *L'Interprète de tous les mots et termes employés en musique*, Brest, Gaetano Moreali, 1838.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885.
- ROUSSEAU, James, *Code théâtral, physiologie des théâtres, manuel complet de l'auteur, du directeur et de l'amateur*, Paris, Roret, 1829
- SOULLIER, Charles Simon Pascal, *Nouveau dictionnaire de musique illustré*, Paris, E. Bazault, 1852. (Avec quelques modifications sous le titre *Dictionnaire de musique complet*, Paris, Leduc, 1870).

TEMPORAL, E. *Recueil des termes et phrases usités en musique*, Paris, A. O Kelly, 1879.

VAPERAU, Gustave, *Dictionnaire universel des Contemporains*, Paris, Hachette, 1858.

2. Traités, essais théoriques, guides littéraires, dramatiques et musicaux

a) Interprétation, mise en scène, art du chant

AGNEL, Émile, *Manuel des artistes dramatiques et des artistes musiciens*, Paris, Mansut, 1851.

ARISTIPPE, BERNIER DE MALIGNY, Félix, dit, *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral par Aristippe*, Paris, A. Leroux, 1826.

AUDUBERT, Jules, *L'Art du chant, suivi d'un traité de maintien théâtral avec figures explicatives*, Paris, Brandus et Cie, 1876.

BECQ DE FOUQUIERES, Louis, *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale* 1884, Marseille, Entre/vues, 1998

BOISQUET, M. F, *Essai sur l'art du comédien chanteur*, Paris, Longchamp, 1812.

BOS, Jean-Baptiste, du, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, chez Jean Mariette rue Saint-Jacques, 1719.

COLSON, Jean-Baptiste, *Manuel dramatique ou détails essentiels sur 240 opéras comiques en 1, 2, 3 et 4 actes, classés par ordre alphabétique, formant le fond du répertoire des théâtres de France et sur 100 vaudevilles pris dans ceux qui ont obtenu le plus de succès à Paris*, 3 vol. Bordeaux, Foulquier, 1817.

COQUELIN, Constant, *L'Art et le comédien*, Paris, Paul Ollendorff, 1880

CRESP, Joseph, *Essai sur la déclamation oratoire et dramatique, la diction et la prononciation suivi d'une nouvelle méthode curative du bégaiement et de tous les vices de la parole*, Paris, Hachette, 1837.

FAURE, Jean-Baptiste, *La Voix et le Chant. Traité pratique*, Paris, Au Ménéstrel, 1886

GEOFFROY, *Manuel dramatique à l'usage des auteurs et des acteurs*, Paris, Painparé, 1822

GIRAUDET, Alfred, *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Delsarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895

GROBERT, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris, s.n. 1809

GROGNIER, Adolphe, (sous le pseudonyme de Jean-Baptiste Gronier-Quélus), *Études sur l'art dramatique et oratoire. Conseils aux comédiens et chanteurs*, Bruxelles, Imprimerie Detrie-Tomson, 1858.

HAAS, Charles, *Le Guide du chanteur, théorie instructive et prescriptions hygiéniques indispensables à toutes les personnes qui se livrent à l'art du chant et même à celles qui sont obligées de parler en public*, Paris, Prilipp, 1857.

ISNARDON, Jacques *La Déclamation lyrique et la mise en scène. De l'école au théâtre*, Paris, La Maison des Arts, 1922.

ROOSMALEN, Auguste, de, *L'Orateur ou Cours de débit et d'actions oratoires, appliqué à la chaire, au barreau, à la tribune et aux lectures publiques*, Paris, chez le Professeur, 1842.

b) Les théâtres

Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques, faisant partie du répertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Ouvrages représentés jusqu'en 1859, Paris, Guyot, Peragallo, 1863.

CHAUDET, A., *Guide dans les théâtres de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1857

DONNET, Alexis. *Architectonographie des théâtres de Paris, ou parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Paris, P. Didot, 1821.

DU MERSAN, Théophile., *Manuel des coulisses ou guide de l'amateur*, Paris, Bezou, 1826

GOSSET, Alphonse *Traité de la construction des théâtres. Historique de la construction des théâtres. Principes généraux de la construction des théâtres modernes. Machineries, éclairages, chauffage, ventilation, acoustique. Précautions contre l'incendie. Parallèle des théâtres. Théâtres de société*, Paris, Baudry, 1886.

KAUFMANN, Jacques Auguste, *Théâtres construits depuis 1820 : Détails et machines théâtrales. Architectonographie des théâtres, ou parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Paris, L. Mathias, 1840.

LE SENNE, Charles, *Code du théâtre. Lois, règlements, jurisprudence, usages*, Paris, Tresse, 1878

PERRIN, Maximilien, *Biographie historique de tous les théâtres de Paris, depuis leur origine etc.*, Paris, Dechaume, 1850.

VULPIAN, Alphonse, *Code de théâtres ou manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs, actionnaires du spectacle, etc. etc.*, Paris, Warée aîné, 1829.

c) Bibliographies

CHÉRON, Paul, *Catalogue général de la Librairie française au XIX^e siècle, indiquant par ordre alphabétique des noms d'auteur, les ouvrages publiés en France depuis le 1^{er} janvier 1800 jusqu'au 31 décembre 1855*, Paris, 1858.

CURZON, Henri (de), *État sommaire des pièces et documents concernant les théâtres et la musique conservés aux Archives nationales à Paris*, Le Bibliographe moderne, Courrier international des archives et des bibliothèques n° 3, 1899.

FILIPPI, Joseph, de, *Essai d'une bibliographie générale du théâtre*, Paris, Tresse, 1861.

LAJARTE, Théodore, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra : catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878.

RONDEL, Auguste, *La Bibliographie dramatique et les collections de théâtre*, Lille, Lefèvre-Ducrocq, 1913.

SOLEINNE, *Essai d'une bibliographie générale du théâtre ou catalogue raisonné de la bibliothèque d'un amateur complétant le catalogue Soleine*, Paris, Tresse, 1861.

SOURCES SECONDAIRES

I. CONTEXTE HISTORIQUE

1. Histoire culturelle

CRUBELIER, Maurice, *Histoire culturelle de la France XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Armand Colin, 1974.

DELPORTE, Christian, MOLLIER, Jean-Yves, SIRINELLI, Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'Histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Puf, 2010.

LEROY, Dominique, « Réflexions autour des processus d'élitisation à propos de l'évolution de la production et de la consommation théâtrale à Paris au XIX^e siècle », *Oisiveté et loisir dans les sociétés occidentales au XIX^e siècle*, Abbeville, Centre de recherche d'histoire sociale de l'université de Picardie, Imprimerie. F. Paillart, 1983.

LEROY, Dominique, *Histoire des arts et des spectacles en France : aspects économiques politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990.

MARSEILLE Jacques et EVENO, Patrick (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002 .

MELONIO, Françoise, *Naissance et affirmation d'une culture nationale : La France de 1815 à 1880*, Paris, Seuil, coll. Points, 2001.

MOLLIER, Jean-Yves, RÉGNIER, Philippe et VAILLANT Alain (dir.), *La Production de l'immatériel : théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, actes de colloque, Lyon, 14-16 mai 2003, Saint-Étienne, publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. Le XIX^e siècle en représentation, 2008.

MONNIER, Gérard, *L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007.

YON, Jean Claude « La musique et le pouvoir en France, 1848-1914 », dans Philippe Poirrier (dir.), *Art et pouvoir. De 1848 à nos jours*, Paris, CNDP, 2006.

YON, Jean-Claude, *Le Second Empire, politique, société, culture*, Armand Colin, coll. U, 2004.

YON, Jean-Claude, « Napoléon III, protecteur des arts et des lettres ? » *Napoléon III. L'homme, le politique*, Actes du colloque de la Fondation Napoléon des 19 et 20 mai 2008, Napoléon III éditions, 2008.

YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Armand Colin, coll. U, 2010.

2. Histoire des spectacles

ALBERT, Maurice, *Les théâtres des boulevards 1789-1848*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902.

BERTHIER, Patrick, *Le théâtre au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll « Que sais-je ? ».

CARRÈRE-SAUCÈDE, Christine, « Entre misère et exubérance, la vie théâtrale dans les bourgs de la province française au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 2, 2006, p. 231-250.

CARRÈRE-SAUCÈDE, Christine « Décrire les répertoires des troupes itinérantes de province durant la période du privilège (1806-1864) : l'exemple du Sud-Ouest », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'Histoire : Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, coll. « Colloques, Congrès et Conférences sur la Littérature comparée », p. 117-126.

CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

DUFIEF, Anne-Simone, *Le théâtre au XIX^e siècle : du romantisme au symbolisme*, Rosny sous-bois, Bréal coll. Amphi Lettre, 2001

DUMUR, Guy, (dir.) *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. Encyclopédie de La Pléiade, 1965

GENGEMBRE, Gérard, *Le Théâtre français au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1999

GERHARD, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, University of Chicago Press, 1998

GOETSCHEL, Pascale et YON, Jean-Claude, (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008

HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, A. Colin, 1992

JOIN –DIETERLE, Catherine (dir.), *Victor Louis et le théâtre : scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII^e et XIX^e siècles : actes du colloque tenu les 8, 9 et 10 mai 1980 à Bordeaux à l'occasion du bicentenaire de l'inauguration du Grand-Théâtre*, éd. du CNRS, 1982.

JOMARON, Jacqueline, de, (dir.), *Le Théâtre en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, LEDDA Sylvain, NAUGRETTE Florence (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008.

MONGREDIEN, Jean, *Théâtre et société à Paris sous la Restauration*, Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, 101-102 années, 1974-1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *La vie théâtrale en Picardie (1806-1864)*, C.R.D.P. Ed, Amiens, 1967.

NAUGRETTE, Florence, « Un faubourg de Paris ? Le théâtre à Rouen sous la monarchie de Juillet », *Province-Paris une topographie littéraire du XIX^e siècle*, Yvan Leclerc et Amélie Djourachkovitch (dir.) Publications de l'Université de Rouen, 2000.

NAUGRETTE, Florence, « La province à l'école : les acteurs parisiens en excursion à Rouen (1800-1851) », *Romantisme*, « Maîtres et disciples », Yvan Leclerc, (dir.), 4e trimestre 2003.

NAUGRETTE, Florence, « La vie théâtrale en province, parent pauvre de l'histoire du théâtre. Nouvelles recherches sur le théâtre à Rouen au XIX^e siècle », colloque Théâtre et Histoire, Société Québécoise d'Études Théâtrales, Université du Québec à Montréal 2004.

NAUGRETTE, Florence, « Physiologies de spectateurs de province au XIX^e siècle » dans *Le Public de province au XIX^e siècle*, Actes de la Journée d'étude organisée le 21 février 2007 par Sophie-Anne Leterrier à l'Université d'Artois (Arras). Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 2, 2009.

NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine, *Paris sous le Second Empire : le théâtre et la ville, essai de topographie théâtrale*, Paris, La librairie théâtrale, 1998.

MARTIN, Roxane et NORDERA Marina (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011.

- JOMARON, Jacqueline de, *Le théâtre en France du Moyen âge à nos jours*, Paris, Librairie générale française, 1993.
- WILD, Nicole, *Les Arts du spectacle en France : affiches illustrées, 1850-1950 : catalogue*. Paris, Bibliothèque nationale, 1976.
- WILD, Nicole, *Théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux amateurs de Livres, 1989.
- WILD, Nicole, *Les Théâtres parisiens entre 1807 et 1848 : la législation, les salles, les administrations, les structures musicales*, thèse de l'École pratique des hautes études, Paris, 1980.
- WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle : les théâtres et la musique*. Paris : Aux Amateurs de livres, 1989.
- SALLÉ, Bernard, *Histoire du théâtre*, Paris, Librairie théâtrale, 1990.
- YON, Jean-Claude, « Monter une pièce de théâtre au XIX^e siècle, un pari économique ». Actes du colloque : *Histoire des industries culturelles en France XIX^e-XX^e siècles*, 5 et 6 décembre 2001, J. Marseille et P. Eveno (dir.), Association pour le Développement de l'Histoire économique, 2002.
- YON, Jean-Claude, « La politique théâtrale de la Restauration » Actes du colloque « (Re)penser la Restauration » Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, septembre 2003, Martine Reid, Jean-Yves Mollier, Jean-Claude Yon (éd.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.
- YON, Jean-Claude (dir.), *Directeurs de théâtre (XIX^e-XX^e siècles), Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.
- YON, Jean-Claude, « La politique théâtrale de la Restauration », Jean-Yves Mollier, Philippe Regnier, Alain Vaillant (dir.), *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Etienne, PU Saint-Etienne, 2008, p. 287.
- YON, Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.
- YON, Jean-Claude, GOETSCHEL, Pascale, (dir.) *Directeurs de théâtre : XIX^e-XX^e siècles : histoire d'une profession*, actes des journées d'études tenues les 2 avril 2003 et 24 mars 2004 organisées par le Centre d'Histoire sociale du XX^e siècle et le Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'UVSQ, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.
- YON, Jean-Claude, « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle » Actes du colloque : *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008.
- YON, Jean-Claude, (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde, 2008.
- YON, Jean-Claude, *Les spectacles sous le second Empire*, Paris, Armand Colin 2010.
- YON, Jean-Claude (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.
- YON, Jean-Claude, (dir.) *La sortie au spectacle, XIX^e-XX^e siècles*. Perspectives internationales, journée d'études co-organisée avec Pascale Goetschel (Université de Paris I) le 22 novembre 2010, l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. Actes à paraître.

3. Histoire de la presse

BACOT, Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIX^e siècle : une histoire oubliée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005.

BARA, Olivier, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », dans Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, (dir.), *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.

BARA, Olivier, *Presse et Opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles : croisements, échanges, représentations*, co-dirigé avec Christophe Cave, Marie-Eve Thérénty, 2018, édition électronique.

BELLET, Roger, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, coll. Kiosque, 1967.

BURY, Mariane et LAPLACE-CLAVERIE, Hélène (dir.), *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

CHARLE, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Le Seuil, 2004.

COHEN, H. Robert, *Les gravures musicales dans « l'Illustration », 1843-1899*, avec la collaboration de Sylvia l'Ecuyer Lacroix et Jacques Léveillé, préface de Barry S. Brook, 3 volumes, Québec : Presses de l'université de Laval, 1983.

COHEN, H. Robert, « The Nineteenth-Century French Press and the Music Historian : Archival Sources and Bibliographical Ressource », *19th-Century Music*. Vol. 7, N°2, Special Issue, French Archives Autumn 1983 University of California Press, 1983.

ELLIS, Katharine, *Music Criticism in Nineteenth-Century France : La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1984.

MURPHY, Kerry, « La Critique musicale dans les grands quotidiens parisiens de 1830-1839 », *Revue internationale de la musique française*, 17 Juin 1985.

REIBEL, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005.

SHULMAN, Laurie C., *Music Criticism of the Paris opera in the 1830s*, Ann Arbor, UMI, im Thesis, Cornell University, 1985.

THERENTY, Marie-Eve et BARA, Olivier « Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges », *Médias 19* Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty (dir.), Presse et scène au XIX^e siècle.

WATELET, Jean, *Catalogue des périodiques spécialisés dans les spectacles entre 1847 et 1939*, rédigé à partir du catalogue général des périodiques de la Bibliothèque nationale, mars 1974.

II. LA VIE MUSICALE AU XIX^e SIÈCLE

1. La musique au XIX^e siècle

AUCLAIR Mathias et GHRISTI, Christophe (dir.) *La Belle Époque de Massenet*, Paris, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2011.

CHAILLEY, Jacques et MAILLARD, Jean. *Cours d'histoire de la musique*, Tome III, XIX^e siècle. Paris, Alphonse Leduc, 1983.

COLAS, Damien, GÉTREAU, Florence, et HAINE, Malou (éd.), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle*, Wavre, Mardaga, 2007.

FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e*, Paris, Fayard, 2003.

- FAURE, Michel, *Musique et société du Second Empire aux années 1920*, Paris, Flammarion, 1985.
- FROMRICH, Yane, *Musique et caricature en France au XIX^e siècle*, Genève, Minkoff, 1973.
- GRESSEL, Valérie, « Charles Nuitter aux origines de la bibliothèque-musée de l'Opéra », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°19, 2005.

2. Histoires des institutions musicales

a) L'Opéra Comique : histoire d'une institution

- BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Georg Olms Verlag, 2001.
- BARTLET, C., Elizabeth, M., « Sources for the Opéra-Comique and Its « Registres » at the Bibliothèque de l'Opéra, *19th-Century Music*, Vol. 7 N°2, Special Issue : French Archives (Autumn, 1983), University of California Press, 1983.
- BLAY, Philippe, « Un théâtre français, tout à fait français, ou un débat fin-de-siècle sur l'Opéra Comique », in: *Revue de Musicologie*, LXXXVII/1, 2001.
- BOLL, André, *L'opéra-comique, 1718-1961*, Paris, O. Perrin, 1961.
- CAUCHIE, Maurice, « The Hight Lights of French Opera Comique » *Musical Quarterly*, 25, 1939.
- CHAOUCHE, Sabine, HERLIN, Denis et SERRE, Solveig (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra Comique : approches comparées, 1669-2010*, actes du colloque international et interdisciplinaire, Paris, Opéra-Comique, Opéra de Paris, 2-4 décembre 2010, Paris, Ecole des Chartes, 2012.
- CHARLTON, David, « Opéra-comique », *The New Oxford History of music*, Gerald Abraham, Oxford University Press, 1990 .
- CHARLTON, David et WILD, Nicole, *Théâtre de l'Opéra Comique. Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005.
- CLAUDON, Francis, (dir.), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Paris, P. Lang, 1995.
- CUCUEL, Georges, « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'opéra-comique en France », *L'Année Musicale*, 3, 1913.
- CUCUEL, Georges, *Les Créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, Alcan, Coll. Les Maîtres de la musique, 1914.
- CURZON, Henri de, *L'Opéra-Comique. Sa genèse, son épanouissement, son évolution*, Paris, Opéra Comique, 1938.
- FRASSÀ, Lorenzo, (éd.), *The Opéra-Comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, Brepols, 2011.
- GOURRET, Jean, *Histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, Albatros, 1983.
- JACOBESHAGEN, Arnold, « Staging at the Opera Comique in Nineteenth-Century Paris: Auber's "Fra Diavolo" and the "livrets de mise-en-scène" », *Cambridge Opera Journal*, vol. 13, n°3, novembre 2001.
- JACOBESHAGEN, Arnold, *Meyerbeer und die Opéra-Comique*, Laaber, 2004.
- KRAKOWITCH, Odile, « L'Opéra Comique et la censure », actes du colloque *Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19 Jahrhundert*, Francfort, 1994.

- LACOMBE, Hervé, « L'Opéra-Comique au XIX^e siècle : un genre défini par sa législation » dans *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Lorenzo Frassà éd., Turnhout, Brepols, 2011.
- LEGRAND, Raphaëlle, TAÏEB, Patrick, « L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire », *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, éd. Paul Prévost, Metz, Serpenoise, 1995.
- LEGRAND Raphaëlle et WILD Nicole, *Regards sur l'opéra-comique, trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS éditions, 2002.
- LETELLIER, Robert Ignatius, *Opéra-Comique: a sourcebook*, Newcastle upon Tyne, Cambridge scholars, 2010.
- PAROUTY, Michel, *L'Opéra-Comique*, Paris, Asa, 1998.
- PISTONE, Danièle, « Contribution à la titrologie scénique parisienne : les appellations génériques au théâtre de l'Opéra-Comique de 1762 à 1972 », dans : *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Lorenzo Frassà éd., Turnhout, Brepols, 2011.
- PITOU, Spire, *The Paris Opéra : an encyclopedia of operas, ballets, composers, and performers : Growth and grandeur, 1815-1914*, Londres, Greenwood Press, 1990.
- POSPISIL, Milan (dir.) *L'Opéra Comique et son rayonnement en Europe au XIX^e siècle*, Actes du colloque à l'académie des sciences de Prague les 12 -14 mai 1999, Prague, Latin Press, 2003.
- SCHEINDER, Herbert, *Chronologisch-thmatisches Verzeichnis sä Mlichter Werke von Daniel François Esprit Auber* (awv 25), 2 vol, Hildesheim, Georg Olms, 1994.
- SCHERLE, Arthur, "Eugène Scribe und die Oper des 10. Jahrhunderts", *Maske und Kothurn*, 3, 1957.
- SCHEINDER, Herbert. « Zur Gattungsgeschichte des frühen Opéra-Comique », *Kongressbericht Bayreuth*, 1981.
- SCHEINDER, Herbert et WILD, Nicole (dir.) « Die Opéra Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert Bericht über den internationalen Kongress, Frankfurt 1994.
- SCHEINDER, Herbert, *Wie komponierten Scribe und Auber eine opéra comique, oder Was lehrr uns die entstehungsgesichte von fra diavolo ? die opéra comique und ihr einfluss auf das europäische musiktheater im. 19. jahrhundert*, Herbert Scheinder, Nicole Wild, Hildesheim, 1997.
- SCHEINDER, Herbert, (éd.), *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Liège, Mardaga, 1998.
- TAIEB, Patrick, NOIRAY Michel (dir.), *L'Opéra Comique à l'époque de Boieldieu (1775-1834) actes de colloque 15-17 mars 2001*, Rouen, Presse universitaire de Rouen.
- VENDRIX, Philippe, *l'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992.
- WILD, Nicole et CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005.
- WILD, Nicole, « La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration », *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Nicole Wild et Herbert Schneider dir., Hildesheim, Olms, 1997.

b) Les autres institutions et la vie musicale au XIX^e siècle

- LABAT-POUSSIN, Brigitte, *Archives du Théâtre national de l'Opéra*, Paris, Archives Nationales, 1977.
- LAJARTE, Théodore de, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra : Catalogue historique, chronologique, anecdotique*. Rééd. en fac-sim. Genève, Slatkine, 1969.

- LESURE, François (dir.) *Archives de l'Opéra de Paris, inventaire sommaire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1988.
- MONGREDIEN, Jean, « L'Opéra à Paris sous la Restauration » *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île de France*, 103-104, années, 1976-1977.
- MONGREDIEN, Jean, *La Musique en France des Lumières au romantisme (1789-1830)*, coll. Harmonique « La musique en France », Paris, Flammarion, 1986.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Une Encyclopédie pour le vingt-et-unième siècle*, Arles, Actes-Sud, 2003.
- NECTOUX J.M, *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris, Flammarion, 1991.
- NICOLLE, Sylvain, *Les Théâtres parisiens et le pouvoir sous la Restauration : quelle politique théâtrale ? (1814-1830)*, Mémoire de Master 2 d'Histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier et Jean-Claude Yon. Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2010.
- NICOLLE, Sylvain, *La tribune et la scène. Les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIX^e siècle (1789-1914)*, Thèse de doctorat d'Histoire de l'Université de Paris-Saclay, sous la direction de Jean-Claude Yon, 2015.
- NOIRAY Michel, et SERRE, Solveig (dir.) *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009). Analyse et interprétation*, Paris, École des chartes, 2010.
- PATUREAU, Frédérique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991.
- PENDLE, Karin, WILKINS Stephen, « Paradise found: The Salle Le Peletier and French Grand Opera » in *Opera in Contexte : Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the time of Puccini*, Portland, Oregon, Mark A. Radice, 1998.
- PISTONE, Danièle, *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1979.
- PISTONE, Danièle, « La Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris », *Revue internationale de musique française*, n° 4, 1981.
- PISTONE, Danièle, *La Musique dans la société, deux siècles de recherches*, Paris, l'Harmattan, 2004.
- PROD'HOMME, J.G., « État sommaire des Archives de l'Opéra », *Revue de Musicologie* n° 48, Paris, Fischbacher, novembre 1933.
- VIDAL, Pierre, *La Musique dans les trois grands théâtres lyriques de Paris et dans les spectacles ordinaires de la Cour sous le Consulat et l'Empire (1800-1815)*, Thèse sous la direction de François Lesure, École nationale des Chartes, 1978.
- VIDAL, Pierre, « La Bibliothèque-Musée de l'Opéra et la conception du répertoire », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 5, 2000 .
- WALSH, Tom J., *Second Empire Opera : the Théâtre Lyrique 1851-1870*, London, J. Calder, 1981.
- WILD, Nicole « le théâtre lyrique français du XIX^e siècle dans les collections de l'Opéra », Paul Prévost, (dir.) *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, éditions Serpenoises, 1995.
- WOLFF Stéphane, *L'Opéra au Palais Garnier (1875-1962)*, Paris, L'Entr'acte, 1962.

3. Opéra, théâtres lyriques

- ANSELM, Gerhard, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- BARBIER, Patrick, *Opera in Paris, 1800–1850: A Lively History*. Portland, Amadeus Press, 1987

- BRANGER Jean-Christophe et GIROUD, Vincent, (dir.), *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra français du XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2011.
- DUMESNIL, René, *L'Opéra en France à l'époque romantique*, Histoire de la Musique. Volume II, Du XVIII^e siècle à nos jours, Roland Manuel (dir.) Paris, Gallimard, 1963.
- EVERIST, Mark et FAUSER, Annegret (dir.), *Music, Theater and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- HUEBNER, Steven, *French Opera at the "fin de siècle". Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- JOHNSON, Janet Lynn, *The Theatre italien and opera and theatrical life in Restoration Paris, 1818-1827*, Chicago, J.L. Johnson, 1988.
- LACOMBE, Hervé, *L'Opéra en France et en Italie : 1791-1925 : une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, actes du colloque franco-italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16-18 octobre 1997), Paris, Société Française de Musicologie, 2000.
- LACOMBE, Hervé (dir.), « L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie », *Histoire, économie et société*, n° 2, Paris, Sedes, 2003.
- LACOMBE, Hervé « La musique comme puissance de mise en scène dans le grand opéra », dans Isabelle Moindrot (éd.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Epoque*, Paris, CNRS Editions, 2006, p. 166-173.
- MONGREDIEN, Jean, *Histoire de l'Opéra en France*, Paris, Nathan, 1984
- PARKER, Roger et SMART, Mary Ann, *Reading critics reading : opera and ballet criticism in France from the Revolution to 1848*, New York, Oxford University Press, 2001
- PENDLE, Karin. "The Boulevard Theaters and Continuity in French Opera of the Nineteenth Century" *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, Stuyvesant, N.Y., Pendragon, 1987.
- PISTONE, Danièle, *L'Opéra italien au XIX^e siècle de Rossini à Puccini*, Paris, Honoré Champion, 1986.
- PRÉVOST, Paul (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Éditions Serpenoises, 1995.
- RADICE, Mark A., *Opera in context: essays on historical staging from the late renaissance to the time of Puccini*, Portland, Amadeus Press, 1998.
- ROSENTHAL, Harold, WARACK, John, *Guide de l'Opéra*, édition française réalisée par Roland Mancini et Jean-Jacques Rouveroux, Paris, Fayard, 1986.
- SADIE, Stanley (dir.) *The New Grove Dictionary of Opera*, Londres, Macmillan, 1992
- WILD, Nicole, *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir (1807-1864)*, Thèse de doctorat d'État en Musicologie sous la direction de Jean Mongrédien, Paris IV, Lille, ARNT, 1987.
- WOLFF, Hellmuth Christian, *Oper, Szene und Darstellung von 1600 bis 1900. Musikgeschichte in Bildern*, vol. 4. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968.

4. Les genres lyriques au XIX^e

- BARA, Olivier, « L'opéra-comique de la Restauration et sa recreation italienne : heureux échange ou rencontre manquée ? », dans *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, sous la direction de Milan Pospišil, Prague, KLB, 2003, p. 285-298.
- BARA, Olivier, « Le fantastique à l'Opéra-Comique au XIX^e siècle : une exception révélatrice ? » *Opéra et fantastique*, Hervé Lacombe et Timothée Picard (dir.), Presses universitaires de Rennes, pp.155-168, 2011.

- BRANGER, Jean-Christophe, RAMAUT, Alban (dir.), *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- BRANGER, Jean-Christophe, *Manon de Massenet au crépuscule de l'opéra-comique. Contribution à l'étude des principes formels dans le théâtre lyrique français au XIX^e siècle*, Thèse musicologie sous la direction de Danièle Pistone, Paris 4, 1997.
- CELLETI, Rodolfo, *Histoire du bel canto*, Paris, Fayard, 1987.
- CHARLTON, David (dir.), *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- CROSTEN, William Loran, *French Grand Opera: an Art and a business*, New York, King's Crown press, 1948.
- DRATWICKI, Alexandre et TERRIER, Agnès, *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010.
- DRATWICKI, Alexandre & TERRIER, Agnès (dir.) *Le Grand Opéra : un genre et un modèle*, sous la direction, Lyon, Symétrie, 2013.
- FULCHER, Jane, *Le Grand Opéra en France : un art politique, 1820-1870*, Paris, Belin, 1988.
- LACOMBE, Hervé, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.
- LACOMBE, Hervé, « Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX^e siècle », dans *Le Théâtre lyrique en France*, Paul Prévost éd., Metz, Serpenoise, 1995.
- LACOMBE, Hervé, « De la différenciation des genres : réflexion sur la notion de genre lyrique français au début du XIX^e siècle », *Revue de Musicologie*, T. 84, n° 2, Société française de Musicologie, 1998.
- LACOMBE, Hervé, « La musique comme puissance de mise en scène dans le grand opéra », Isabelle Moindrot éd., *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Epoque*, Paris, CNRS Editions, 2006.
- MARTIN, Roxane, *La Féerie romantique sur les scène parisiennes, 1791-1864*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 2007.
- WILD, Nicole, « La musique dans le mélodrame des théâtres parisiens », *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, P. Bloom (dir.), New-York, Pendragon Press, 1987.

5. Les livrets

- ADOUMIÉ, Vincent, *Le Librettiste d'opéra au XIX^e siècle, de l'artiste au professionnel*, Bad Ems, Verein für Geschichte/Denkmal-und Landschaftspflege, 2001.
- ARWIN, Neil Cole, *Eugène Scribe and the French Theater, 1815-1860*, Cambridge, Harvard University Press, 1924.
- BRANGER, Jean-Christophe et RAMAUT Alban (dir.) *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2002.
- SCRIBE, Eugène, *Théâtre : opéras*. (Rééd). Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables 1984.
- PENDLE, Karin Swanson, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*. Michigan, Ann Arbor, coll. Studies in musicology 1979.
- YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.

III. LA VIE DES PLATEAUX

1. Vie des théâtres : travaux critiques

AUCLAIR, Mathias, « Chefs machinistes et régisseurs de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle », Catherine Join-Diéterle (dir.) *L'Envers du décor*, Paris, Gourcuff-Gradenigo, 2012.

BRANGER, Jean-Christophe, « Opera Audiences in Paris, 1830-1870 » *Music and Letters* n° 70, 1989.

CORNELIS, A.L., *Le public de l'Opéra de Paris sous la monarchie de Juillet*, Maîtrise d'Histoire, (Dir). Ph. Vigier, Paris X, 1980.

DESCOTES, Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, P.U.F, 1964.

FRANTZ Pierre et WYNN, Thomas, (dir.) *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, actes du colloque, Paris, 5 et 6 janvier 2006, Université de la Sorbonne, organisé par le Centre de recherche sur l'histoire du théâtre et le Centre for seventeenth-century studies, French theatre, PUPS, 2011.

GOURRET, Jean, (dir.) *Dictionnaire des cantatrices de l'Opéra de Paris*, Paris, Éditions Albatros, 1987.

HUEBNER, Steven, « Opera Audiences in Paris 1830-1870 », *Music and Letters*, vol.70 n°2, May 1989, Oxford, Oxford University Press, 1989.

JOIN-DIETERLE, Catherine, « L'Opéra et son public à l'époque romantique », *L'Œil*, n° 288-289.

LEBOULEUX, Catherine, *La Troupe lyrique de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle (1831-1870)*, Sarrebruck, Éditions universitaires Européennes, 2010.

LETERRIER Sophie-Anne (éd.), *Le Public de théâtre en province au XIX^e siècle*, actes de la journée d'études de l'université d'Arras publication en ligne sur : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?physiologies-de-spectateurs-de.html>, 2007.

LETHEVE, Jacques, *La Vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968.

MARSHALL, Gottfried, « L'Opéra et son public de 1848 à 1852 », *Revue internationale de musique française* n° 3, Paris, 1980.

MARTIN-FUGIER, Anne, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Audibert, 2007, Paris, Hachette littérature, 2008.

MOMBERT, Sarah « Les échos de la scène. Les coulisses du milieu théâtral dans les journaux d'Alexandre Dumas », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et scène au XIX^e siècle, spectacles en écho, mis à jour le : 19/10/2012, URL <http://www.medias19.org/index.php?id=2950>.

NANQUETTE, Claude, *Les Grands interprètes romantiques*, Paris, Fayard, 1982.

NAUGRETTE, Florence, « La province à l'école : les acteurs parisiens en tournée à Rouen », *Romantisme, Maîtres et disciples*, n°122, sous la direction d'Yvan Leclerc, 2003.

PISTONE, Danièle, « L'image des chanteurs lyriques dans le Paris Romantique », actes du Colloque artistes en mouvement à la scène culturelle des années 1830, Claire Girault Labalte et Patrick Barbier (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2012.

ROBERT, Yves, « La claque et la représentation politique au XIX^e siècle » dans *Romantisme*, n° 136, 2^e trimestre 2007, p. 121 sq.

SAJALOLI-TESSONNIERE, Cécile, *Le Théâtre italien et la société parisienne 1838-1979*, Thèse de 3^e cycle en Histoire contemporaine, Paris I, 1988, Lille, A.N.R.T., 1989.

UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Editions sociales, 1981.

2. Pratique de la mise en scène et de la régie

a) Décors costumes et lumières

AUCLAIR, Mathias, « L'atelier des décors de l'Opéra de (1803-1822) », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 37, 2011.

AUCLAIR, Mathias, « Les collections d'esquisses et de maquettes de décors du XIX^e siècle de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra », *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle*, Catherine Join-Dieterle (dir.) Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2012.

BARA, Olivier, (éd.), *Spectaculaire ! Décors d'opéras et d'opérettes à Lyon au 19^e siècle*, Lyon, Archives de Lyon, 2011.

BARRY Daniel, RAZGONNIKOFF, Jacqueline, *Catalogue des décors de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française 1739-1848*, Paris, Bnf, 2003.

BOURDIN, Philippe et LE BORGNE, Françoise, (dir.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.

DE LA GORCE, Jérôme *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France, 1645-1765*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1997.

DECUGIS, Nicole et REYMOND, Suzanne, *Le Décor de théâtre en France du Moyen Age à 1925*, Paris, Compagnie française des arts graphiques, 1953.

FRIGAU, Céline, *L'Œil et le Geste. Pratiques scéniques de chanteurs et regards de spectateurs au Théâtre royal Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2013.

JOIN-DIÉTERLE, Catherine, *Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique*, *Romantisme*, n°3, 1982.

JOIN-DIÉTERLE, Catherine, *Les Décors de scène à l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988.

JOIN-DIÉTERLE, Catherine (dir.), *L'Envers du décor*, Paris, Gourcuff-Gradenigo, 2012.

LÉVÊQUE, Jean-Maxime, *Édouard Despléchin. Le décorateur du grand opéra à la française (1802-1871)*, Paris, L'Harmattan, 2008

SERIÉ, Pierre « Pour une introduction à la dimension visuelle d'une représentation à l'Académie nationale de musique au XIX^e siècle : le concept de Tableau », *L'Art officiel dans la France musicale du XIX^e siècle*, d'Alexandre Dratwicky & Agnès Terrier (dir.), Lyon, Symétrie, (à paraître).

SERIÉ, Pierre « Tableaux sur scène et sur toile, Paris 1850-1890 », dans : *Histoire de l'art*, octobre 2011.

SONREL, Pierre, *Traité de scénographie. Évolution du matériel scénique. Inventaire et mise en œuvre du matériel scénique actuel. Technique de l'établissement des décors. Perspective théâtrale. Autres scènes en usage*, Paris, Librairie Théâtrale, 2011.

SURGERS, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Nathan, « Lettres Sup », 2007.

VEINSTEIN, André, « Le lieu théâtral », *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980.

WILD, Nicole, « La Recherche de la précision historique chez les décorateurs de l'Opéra de Paris au dix-neuvième siècle », *International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, Daniel Hertz and Bonnie Wade (éd.), Kassel, Bärenreiter, 1981.

WILD, Nicole, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Tome II, théâtres et décorateurs, collections de la bibliothèque-musée de l'Opéra, Paris, BnF éditions, 1993.

WILD, Nicole, « Un Demi-siècle de décors à l'Opéra de Paris, Salle Le Peletier (1822-

1873). » *Regards sur l'Opéra*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

b) Interprétation

GIROD, Pierre, *Les Mutations du ténor romantique : contribution à une histoire du chant français à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871)*. Thèse de Musique, musicologie et arts de la scène, sous la direction d'Hervé Lacombe, Université Rennes 2, 2015.

PETIT, Albert, *La Fonction vocale et l'Art du chant. Émission, exécution, interprétation*, Paris, chez les éditeurs de musique, les principaux libraires et chez l'auteur, 1893.

SERIÉ, Pierre « Ciceri et le fantastique à l'Opéra : quand le décor devient une manière de tableau de chevalet », *Le Surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Dratwicki & Agnès Terrier, (dir.), Lyon, Symétrie, 2012.

SMART, Mary Ann, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkely, University of California Press, 2004.

c) Métiers du plateau, machinerie

AUCLAIR Mathias, BATIFOULIER Alain, COUTIN, Cécile, GIRARD, Paulin (éd.) *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle*, Catalogue de l'exposition au Centre national du costume de scène et de la scénographie (CNCS), Moulins, 2012.

BATAILLE, André, *Lexique de la machinerie théâtrale*, Librairie Théâtrale, Paris, 1989.

FRANKLIN, Alfred, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés à Paris depuis le XIII^e siècle*, Paris, H. Welter, 1906.

HELLEU, Laurence, *Les métiers de l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2005.

GRUVER, Bert, *The stage manager's handbook*, New-York, Drama book publishers, 1972.

KILBURN, Michael, "Nineteenth-Century Timber Stage Machinery at the Theatre Royal." *Architectural Review* 153, February 1973.

LADJ, Michel, *Le Lexique de la scène*, Paris, Actualités de la scénographie, 1998.

LANGER, Arne, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1997.

LARTHOMAS, Pierre, *Technique du théâtre*, Paris, PUF, 1992.

LASSALLE, Antoine, *Les Métiers du plateau*, Paris, la Comédie-Française : « L'Avant-scène théâtre », Collection Les nouveaux cahiers de la Comédie-Française : hors-série, 2012.

PALADE, Olivier, *L'Opéra de Paris : les corps de métier, une tradition*, Paris, F. Delory, 1999.

PARAF, P., *Les Métiers au théâtre*. Paris, Bibliothèque sociale des métiers, 1923.

PENZEL, Frederick, *Theatre Lighting Before Electricity*, Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 1978.

PIERRON, Agnès *Le Théâtre, ses métiers, son langage : lexique théâtral*, Paris, Hachette, coll. Classiques Hachette, 1994.

POIDEVIN, Aurélien, *Les Métiers du spectacle dans leur rapport aux politiques publiques à travers la Réunion des théâtres lyriques nationaux, 1939-1972*, Thèse de doctorat sous la direction de Danielle Tartakowsky, Université Paris 8, en cours.

RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Le registre des machinistes », *Journal de la Comédie-Française*, n°4, janvier 2003.

STERN, Lawrence, *Stage management*, Boston, London, Toronto, Allyn and Bacon, 1992

3. Notation, conservation, diffusion, reconstitution des mises en scènes

ALBERTI, Luciano, «I progressi attuali del dramma musicale. Note sulla «Disposizione scenica per l'opera *Aida* compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi», dans : *Il Melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Giorgio Pestelli éd., Turin, Einaudi, 1977.

BARA, Olivier « Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province », dans *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, organisé par l'Université de Rouen, en novembre 2003 par Florence Naugrette, et Patrick Taïeb. Publications numériques du CÉREdI, « Actes de colloque et journées d'études », n° 1, 2009.

BARTLET, M. Elizabeth C. "Staging French Grand Opera: Rossini's Guillaume Tell (1829)." In *Gioacchino Rossini 1792–1992: Il testo e la scena*, Paolo, Fabbri (éd.) Pesaro: Fondazione Rossini, 1994.

BERGMAN, Gösta M. "Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater." *Maske und Kothurn*, n°10, 1964.

BERGMAN, Gösta, « Les agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 » *Revue d'histoire du théâtre*, 1956.

BORDOWITZ, Harvey, *Verdi's Disposizioni sceniche : The Stage Manual for some Verdi Operas*, Brooklyn collège, city university of New-York, 1976.

CHAGUINIAN, Christophe, « Traces de la représentation dans le Jeu d'Adam », *Le Moyen Âge*, vol. tome CXIX, no. 3, 2013.

COHEN, Gustave, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Strasbourg, Istra, 1925.

COHEN H. Robert, *The Original staging manuals for ten Parisian operatic premières*, dix livrets de mise en scène Lyrique datant des créations parisiennes : 1824-1843, Stuyvesant/N.Y, Pendragon Press, 1991.

COHEN H. Robert, *The original staging manuals for Twelve Parisian operatic premières*, douze livrets de mise en scène Lyrique datant des créations parisiennes, N.Y, Pendragon Press, 1991.

COHEN, H. Robert et GIGOU, Marie-Odile, *Cent ans de mise en scène lyrique en France. Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la bibliothèque de l'association de la régie théâtrale*, New York, Pendragon Press, 1986.

COHEN, H. Robert, « On Preparing, Critical Studies of the Original « mise en scène » of Nineteenth-Century Operas » : *Opera & Libretto II* Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro et Giovanni Morelli (éd.), Florence, Olschki, 1993

COHEN, H. Robert et GIGOU, Marie-Odile, « La Conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle : les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale », *Revue de Musicologie*, LXIV, 1978.

COHEN, H. ROBERT, étude « la Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéra-comique rédigées et publiées par Louis Paliani » texte tiré en partie d'une conférence lors du congrès de l'American musicological society, New York, 1979. (Comprend une bibliographie des volumes de Paliani et des références aux collections des bibliothèques parisiennes en possédant des copies).

COHEN, H. Robert. "On the Reconstruction of the Visual Elements of French Grand Opera: Unexplored Sources in Parisian Collections." *International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, Daniel Hertz and Bonnie Wade, (éd.) Kassel: Bärenreiter, 1981.

- COHEN, H. Robert, « Vingt-six livrets de mise en scène datant des créations parisiennes » *Music in Paris the 1830's*, Peter Bloom éd., New-York, Stuyvesant, 1991.
- COHEN, H. Robert “The Nineteenth-Century French Press: Archival Sources and Bibliographical Resources”, *19th Century Music* 7, 1983.
- COHEN, H. Robert. “A Survey of French Sources for the Staging of Verdi’s Operas. «Livrets de mise en scène» Annotated Libretti in Two Parisian Collections’, in: *Studi Verdiani*, n° 3, 1985.
- DEMONET, Gilles et OBERTI, Léa, « La notation des mises en scène à l’opéra », dans Monique Martinez, Sophie Proust, Matthieu Pouget (dir.), *La Notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique*, (actes de colloque, université Toulouse Le-Mirail, avril 2012), Manage, Lansman, 2016.
- DRATWICKI, Alexandre et TERRIER, Agnès (éd.) *Du Livret à la mise en scène*, Lyon, Symétrie-Palazetto Bru Zane/CMRF, en preparation.
- GIGOU, Marie-Odile, « conserver le spectaculaire ou de l’utilité de la conservation des mises en scène », Isabelle Moindrot (dir.) *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Editions, 2006.
- JACOBSHAGEN, Arnold, « Oper als szenischer Text. Louis Palianti Inszenierungsanweisungen zu Meyerbeer *Le Prophète* », dans Giacomo Meyerbeer « *Le Prophète* » : Edition, Konzeption, Rezeption, (Andreas Jacob et Nicole Strohmans, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009.
- KARO-PELLISSON, Françoise, *L’Association des régisseurs de théâtre et la bibliothèque de mises en scène (1911-1939)*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne nouvelle (Études théâtrales), sous la direction d’André Tissier, 1980.
- LADJ, Michel, *Notation des éléments techniques et artistiques de la mise en scène théâtrale*, Paris, s.n., 1998.
- PAVIS, Patrice, *Réflexion sur la notation de la mise en scène théâtrale*, s.l., Beograd, 1982.
- PETROBELLI, Pierluigi et DELLA SETA, Fabrizio, (éd.) *La Realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Actes du colloque international Parme, Teatro Regio-Conservatorio di musica “A. Boito” 28-30 septembre 1994, Parme, Istituto Nazionale di studi verdiani, 1996.
- ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane, « Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865) », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et scène au XIX^e siècle, relais médiatiques des phénomènes dramatiques, mis à jour le : 21/09/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2973>.
- ROSEN, David. « La messa in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle disposizioni sceniche » Ricordi », *La Drammaturgia musicale*, Lorenzo Bianconi, Bologne, Il Mulino, Problemi e prospettive. Serie di musica e spettacolo, 1986.
- SALA, Emilio, « Qualche cenno sulla tradizione dei “livrets scéniques” in generale e su quello della *Bohème* di Leoncavallo in particolare », *La Bohème Commedia lirica in quattro atti. Parole e musica di Ruggero Leoncavallo*, Milano, Teatro alla scala, 2000.
- SCHNEIDER, Herbert et WILD, Nicole « *La Muette de Portici* ». *Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1993.
- SMITH, Marian, « The livret de mise en scène of Donizetti’s Parisian Operas » *L’Opera teatrale di Gaetano Donizetti*, atti del convegno internazionale di studio, Bergamo, Comune di BERGAMO, 1993.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les manuscrits de théâtre, essai de typologie », *Littérature*, n° 138, 2005.

TRIGIAN, Claude-Marie, *Livrets de mise en scène from Nineteenth-century productions of romantic drama : staging violence in Alexandre Dumas' Henri III et sa Cour and Victor Hugo's Marie Tudor*, Dissertation, Ann Arbor, Michigan, 2005.

WOLFF, Christian, H. « Die Regiebücher des Louis Palianti für die Pariser Oper 1830-1870 », *Maske und Kothurn*, n° 26, heft 1-2, 1980.

4. Histoire et théorie de la mise en scène et de la régie

a) Théâtre

ALLEVY, Marie Antoinette, *La Mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genève, Droz, 1939.

ANTOINE, André, « Causerie sur la mise en scène », *Revue de Paris*, Paris, 1^{er} avril 1903.

BOISSON, Bénédicte, FOLCO Alice, et MARTINEZ, Ariane, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010.

BOURDIN, Philippe, LOUBINOUX, Gérard, (dir.), *La Scène bâtarde entre lumières et romantisme*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1998.

DE KUYPER, Éric, « Une invention méconnue du dix-neuvième siècle : la mise en scène », Jacques Aumont (ed.), *La mise en scène*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Arts & Cinéma », 2000, p. 13-24.

DORT, Bernard, « Conditions sociologiques de la mise en scène théâtrale », *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971.

FAZIO, Mara, FRANTZ, Pierre, (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, Coll. « L'Esprit des lettres », 2010.

FOLCO, Alice « Images médiatiques du metteur en scène (1830-1900) », *Médias 19* [En ligne], Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty (dir.), *Presse et scène au XIX^e siècle*, Publications, relais médiatiques des phénomènes dramatiques, mis à jour le 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=1569>.

FUCHS, M., *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1933.

GALLAIS, Emmanuelle, *La mise en scène au Théâtre des Arts (1828/1832)*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Florence Naugrette, Université de Rouen, 1998.

GALLEPE, Thierry, *Didascalies : les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1998.

GIGOU Marie-Odile, (éd.), *Avant les trois coups : sources méconnues de l'histoire du théâtre, 1850-1950*, catalogue d'exposition réalisée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris du 13 mai au 17 juillet 1982 organisée par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et l'Association de la régie théâtrale, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1982.

GITEAU, Cécile, *Dictionnaire des arts du spectacle*, Dunod, 1970.

GONIDEC, Nathalie et YON, Jean-Claude (dir.), *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 2011.

JACQUOT, Jean et VEINSTEIN, André, *La mise en scène des œuvres du passé*, Paris, C.N.R.S., 1957.

KRAKOVITCH, Odile, « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ? », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty (dir.), *Presse et scène au XIX^e siècle, carrières théâtrales et journalistiques*, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2948>.

- KRAKOVITCH, Odile, *Les Pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830). Inventaire des manuscrits des pièces (F18 à 668) et des procès-verbaux des censeurs (F21 966 à 995)*, Paris, Archives nationales, 1982.
- KRAKOVITCH, Odile, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906) Inventaire*, Archives nationales, 2003.
- LISTA, Giovanni, *La Scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 1997
- MARTIN, Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, éd. revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2002.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, coll. Fac Arts du spectacle, 2008.
- PEYRONNET, Pierre, *La mise en scène au 18^e siècle*, Paris, Nizet, 1974.
- PIEMME, Jean-Marie, *L'Invention de la mise en scène*, Bruxelles, éditions Labor, 1989.
- PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2002.
- PIGNARRE, Robert, *Histoire de la mise en scène*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? » n°309, 1975.
- PLANA, Muriel, SOUNAC, Frédéric, actes du colloque international « Les relations Musique Théâtre : du désir au modèle » organisé à Toulouse II, les 26 et 27 octobre 2007, Paris, l'Harmattan, 2010.
- PLASSARD, Didier, PROST, Brigitte, « La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 39, 2006.
- POIRSON, Martial, « Le plateau à l'œuvre : du manuscrit de souffleur au relevé de mise en scène (17^e-21^e s.) », *Revue d'Histoire du Théâtre* (Mémoires de l'éphémère), 2008.
- POIRSON Martial, PERRIN, Jean-François, *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2011.
- PROUST, Sophie, (dir.), *Mise en scène et droits d'auteur. Liberté de création scénique et respect de l'œuvre dramatique*, Montpellier, L'Entretiens, 2012.
- PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan, coll. Lettres sup. 2000.
- RAZGONNIKOFF, Jacqueline, *Petite histoire de la mise en scène avant André Antoine*, journal des trois théâtres n° 18, n° 20, n° 21, 2006.
- RONDEL, Auguste, *Catalogue analytique sommaire de la collection théâtrale Rondel, suivi d'un guide pratique à travers la bibliographie théâtrale et d'une chronologie des ouvrages d'information et de critique théâtrale*, Paris, Berger-Levrault, 1932.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990.
- ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988.
- ROY, Alain, *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'Italienne*, Arles, Actes Sud papier, 1992.
- RYNGAERTE, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre* (dir. Daniel Bergez), Paris, Nathan, 2001, Lettres sup.
- SARRAZAC Jean-Pierre, MARCEROU, Philippe, éd., *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Arles/Paris, Actes Sud-Papiers, Centre national du théâtre, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre, CONSOLINI, Marco, (dir.), *Avènement de la mise en scène. Crise du drame : continuités-discontinuités*, Bari, Edizioni di Pagina, 2010.

SOURIAU, Etienne, *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947.

SOUTHERN, Richard, RAE, Kenneth, *Lexique international de termes techniques de théâtre en huit langues*, Paris et Bruxelles, Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier, 1959.

TROTT David et BOURSIER Nicole, (éd.), *L'Âge d'or du théâtre en France*, Edmonton, Academie Printing, 1988.

UBERSFELD, Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1994.

UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.

VEINSTEIN, André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992.

VIEGNES, Michel, *Le théâtre : les problématiques essentielles*, Paris, Hatier, 1992.

VIERGE, Daniel, *La mise en scène des œuvres du passé*, études réunies et présentées par Jean Jacquot et André Veinstein, Paris, Editions du CNRS, 1957.

b) Opéra

APPIA, Adolphe, *La musique et la mise en scène*, Bern, Theaterkultur Verlag, 1963.

BATY, Gaston et CHAVANCE René, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932.

BARA, Olivier, « L'Opéra-Comique et la tentation du spectaculaire sous le second Empire : une mise en cause du genre ? », dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Époque*, Isabelle Moindrot et Olivier Goetz (dir.), éditions du CNRS, 2006, p. 70-77.

CAMPOS, Rémy et POIDEVIN, Aurélien, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'œil d'or, 2012.

COHEN, Robert, CONATI, Marcello, « Un élément inexploré de la mise en scène du XIX^e siècle : les figurini italiens des Opéra de Verdi (état de la question) » *Opera and Libretto*, Florence, 1990.

FORTASSIER, Michel, *Aspects de la mise en scène dans quelques ouvrages lyriques du XVIII^e siècle*, Cahiers de l'Institut international des études françaises, 1969.

GUCCINI, Gerardo, « Direzione scenica e regia », *Storia dell'opera italiana*, Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli éd., vol. 5 « La spettacolarità » Turin, EdT, 1988.

HONEGGER, Marc et PRÉVOST, Paul, *Dictionnaire de la musique vocale lyrique, religieuse et profane*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

HOROWICZ, Bronislaw, *Le Théâtre d'opéra, histoire, réalisations scéniques, possibilités*, Paris, Ed. de Flore, 1946.

HUETTENRAUCH, Tina, *The Mise en Scène of Rossini's Le Siège de Corinthe and the Conventions of Staging at the Paris Opéra in the 1820s*, Master of Music, Lusiana state University, 2008.

JACOBHAGEN, Arnold, « Analysing Mise en scène: Halevy's *La Juive* at the Salle Le Peletier », Annegret FAUSER et Mark EVERIST, (dir.), *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

JACOBHAGEN, Arnold. « Von der Revolution zur 'Grand Opera : Mise en scène an der Pariser Oper im frühen 19. Jahrhundert » *Neue Zeitschrift für Musik* 153, n^o. 10, 1992.

MERLIN, Christian (dir.), *Opéra et mise en scène*, L'Avant-scène opéra n^o241, Paris, Premières Loges, 2007.

- MOINDROT, Isabelle, (dir.) *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, Arts du spectacle, 2006.
- MOINDROT, Isabelle, *la représentation d'opéra poétique et dramaturgie*, Thèse d'arts du spectacle, dir. Anne Ubersfeld, Paris 3, 1989.
- MOINDROT, Isabelle, « Après la première, les reprises. Réflexions sur la mise en scène lyrique en France au XIX^e siècle », Mara Fazia & Pierre Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, coll. L'Esprit des lettres, 2010.
- MOINDROT, Isabelle « Aux origines de la mise en scène moderne », *L'Avant-scène Opéra*, n°265, « *La Muette de Portici* », Paris, Premières Loges, 2011.
- NEWARK, Cormac. *Staging Grand Opéra: History and the Imagination in Nineteenth Century Paris*, Dissertation, University of Oxford, 1999.
- WILD, Nicole, « La question de la mise en scène à l'époque du grand opéra » *Le répertoire de l'opéra de Paris 1871-2009, analyse et interprétation*, Solveig Serre (dir.), Paris, École des chartes, 20

A

Adam, Adolphe, 48, 64, 112, 115, 118, 180, 182, 275,
289, 375, 397, 437, 500, 524, 548
Albertin, 261, 262, 319, 348, 367, 368, 439
Alexandre de May, 266
Allévy, Marie-Antoinette, 10, 180, 368, 439, 440
Anicet, 239, 243
Arago, Jacques, 258
Arsène, 312, 524, 531
Auber, Daniel-François-Esprit, 10, 21, 47, 48, 64, 112,
114, 115, 116, 214, 219, 240, 282, 288, 298, 315,
332, 335, 337, 345, 352, 353, 355, 370, 422, 423,
424, 425, 427, 503, 524, 525, 531, 540, 541
Aubryet, Xavier, 287
Auclair, Mathias, 9
Auguis, René, 40
Aumer, Jean-Pierre, 353
Victor, Avocat, 13, 50, 54, 68, 76, 77, 107, 118, 122,
126, 128, 129, 131, 134, 137, 139, 140, 141, 142,
146, 147, 149, 159, 161, 162, 165, 169, 171, 177,
243, 277, 290, 301, 302, 314, 315, 316, 342, 372,
373, 416, 507, 525, 537, 550

B

Bagier, 408, 424, 521
Bara, Olivier, 11, 37, 39, 59, 69, 71, 77, 86, 111, 398,
436, 503, 539, 545, 549, 550
Baralle, Alphonse, 390
Bartlet, Elizabeth C., 9
Bazille, Auguste, 124, 279
Bazin, François, 84
Beaumarchais, 192, 193, 194, 195
Beaumont, Alfred, 18, 49, 134, 372
Beethoven, 261
Berlioz, Hector, 114, 164, 375, 539
Berton, Henri, 115, 118, 328
Bizet, Georges, 50, 117, 155, 530
Blanc, Charles, 423
Boieldieu, François-Adrien, 18, 47, 48, 56, 112, 115,
159, 324, 332, 524, 530, 541
Bouchard, Alfred, 16, 53, 58, 59, 65, 66, 67, 70, 72, 82,
83, 87, 90, 93, 94, 96, 100, 101, 103, 104, 106, 107,
108, 112, 119, 120, 121, 286, 287

Brière, 257, 269, 270, 377, 379, 381, 383, 384, 385, 397,
398, 415, 416, 439, 513, 531

Bussine, 139, 165, 285

Bussy (de), Charles de, 64, 65, 66, 95, 101, 112, 203

C

Campos, Rémy, 160, 172, 464, 519
Carafa, Michele, 146, 228
Carrère-Saucède, Christine, 28, 29, 30, 34, 36
Carvalho, Léon, 50
Castil-Blaze, 261, 387, 523, 525
Chailley, Jacques, 19
Challamel, Augustin, 265, 528
Charlot, Auguste, 124, 126
Charlton, David, 9, 44, 110, 375
Cherubini, Luigi, 115, 324
Chollet, Jean-Baptiste, 54, 64, 115, 234, 368, 524
Cicéri, 353, 355
Clapisson, Louis, 64, 151, 286, 287
Cohen, Gustave, 180, 181, 182
Cohen, H. Robert, 8, 10, 11
Colleuille, Alexis, 13, 52, 75, 155, 215, 279, 314, 315,
319, 360, 376, 507
Colson, Jean-Baptiste, 16, 319, 320, 321, 322, 323, 324,
325, 326, 327, 328, 329, 511, 531
Crosnier, François-Louis, 18, 47, 50, 275, 276, 315, 369

D

d'Orneval (d'), 201
Dalayrac, Nicolas, 38, 47, 112, 118, 324, 327
De Leuven, Adolphe, 14
Debacq, 265
Delibes, Léo, 117
Diderot, Denis, 192, 193
Donizetti, Gaetano, 32, 396, 549
Doucet, Camille, 41
Du Bos, Charles, 189, 190, 191
Du Locle, Camille, 14, 18, 50, 126, 130, 169, 315
Duc d'Olonne, 114
Dugazon, 54, 58, 100, 115, 500, 530
Dumas, Alexandre, 25, 228, 545
Dumersan, Théophile, 64, 65, 66, 67, 90, 94, 108, 131,
166, 285, 312, 328
Duni, 117, 118, 324

Duponchel, Henri, 214, 352
Dusausoy, Gaston, 36
Duverger, Louis-Antoine, 159, 205, 306, 314, 317, 318,
319, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337,
338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347,
353, 354, 360, 361, 362, 363, 366, 367, 374, 376,
401, 404, 407, 412, 413, 414, 428, 439, 442, 444,
445, 451, 503, 511
Duvernoy, Charles, 54, 141, 154, 279, 297, 315, 340,
371

E

Elleviou, Jean, 54, 55, 64, 115, 527, 530

F

Faure, Jean-Baptiste, 16, 60, 64, 65, 129, 134, 140, 142,
143, 147, 161, 162, 284, 286, 312, 316, 372, 500,
527, 528, 533
Favart, Charles-Simon, 8, 18, 44, 45, 48, 50, 64, 117,
150, 152, 201, 277, 278, 288, 289, 324, 370, 384,
530
Fuzelier, 201

G

Garaudé, Albert, 78, 81
Gautier, Théophile, 50, 114, 177, 179, 208, 209, 266,
391, 523
Gavaudan, 54, 115, 363, 530
Gersin, Malincha, 30
Gigou, Marie-Odile, 8, 10
Girard, Pauline, 5, 8, 16, 394
Gounod, Charles, 117, 273
Grandin, Gustave, 41
Grétry, André, 38, 45, 47, 48, 112, 115, 117, 324, 326,
370
Guyot, 209, 210, 265, 315, 532, 535

H

Habeneck, François, 305
Halévy, Jacques-Fromental, 48, 64, 112, 116, 146, 234,
333, 334, 335, 425, 427
Halka, Mario, 389
Harel, 90, 131, 138, 156, 203, 284, 285, 305, 306, 341

Harel, Antoine, 16, 40, 51, 56, 59, 70, 88, 90, 100, 107,
108, 119, 131, 138, 153, 156, 159, 203, 284, 285,
305, 306, 341, 342
Henri, 54, 149, 196, 228, 261, 268, 287, 314, 315, 317,
318, 331, 346, 347, 352, 367, 371, 374, 405, 406,
439, 486, 523, 524, 525, 526, 527, 529, 533, 535,
540, 550
Héroid, Ferdinand, 46, 47, 48, 64, 112, 115, 262, 333,
363, 524, 525
Holstein, Hippolyte, 25
Huard, Lucien, 266

J

Jacobshagen, Arnold, 10, 11, 18, 21, 219, 337, 338, 412,
413, 503
Janin, Jules, 41, 114, 266, 523

L

Labat-Poussin, Brigitte, 68
Lacombe, Hervé, 19, 20, 351, 352, 490, 519, 547
Langer, Arne, 10, 397, 437
Larousse, 442
Le Souffleur, Jacques, 64, 65, 67, 94, 104, 120
Le Sueur, Jean-François, 115, 324, 327
Legrand, Raphaëlle, 9, 43, 44, 45, 48, 115
Lekain, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 479, 524, 529
Leroy, Dominique, 26, 27, 28, 32
Lesage, 54, 201
Lovy, Jules, 49
Lurine, Louis, 258

M

Malherbe, Charles, 46, 150, 151, 152, 294
Mara, Fazio, 512
Martin, Jean-Blaise, 9, 31, 32, 34, 38, 55, 90, 115, 118,
134, 188, 228, 234, 248, 266, 312, 315, 328, 342,
347, 348, 351, 359, 363, 385, 387, 403, 433, 439
Massenet, Jules, 117
Maurice, Charles, 367
May (de), Alexandre, 264
Méhul, Etienne Nicolas, 38, 47, 110, 115, 118, 324, 326,
400, 442
Meilhac, Henri, 149, 152, 174
Melchissédec, Léon, 126, 143

Mélesville, 84, 425, 427
Merle, Jean-Toussaint, 33, 36, 37, 38, 39, 308
Meyerbeer, Giacomo, 11, 32, 64, 112, 116, 152, 160,
219, 261, 311, 332, 412, 429, 437, 451, 502, 540,
549
Mocker, Ernest, 50, 54, 64, 126, 131, 141, 148, 154,
158, 215, 279, 286, 289, 314, 315, 316, 317, 318,
319, 332, 337, 360, 368, 369, 370, 371, 372, 373,
374, 375, 376, 390, 391, 405, 406, 416, 442, 489,
511
Moindrot, Isabelle, 9
Monnet, Jean, 44
Monsigny, Pierre-Alexandre, 38, 44, 47, 112, 115, 117,
118, 324, 371
Montaubry, André
Montaubry, 64, 135, 152
Moynet, Jules, 16, 73, 76, 81, 84, 88, 89, 97, 168, 319,
504
Mozart, Wolfgang Amadeus, 50, 300

N

Nathan, Elias, 126, 127, 135, 169, 279, 285, 295, 296,
301, 314, 315, 317, 543, 546, 551
Nattiez, Jean-Jacques, 34
Naugrette, Florence, 11, 30, 37, 41, 436, 503, 548, 550
Nerval (de), Gérard, 48, 115
Niccolai, Michela, 8, 16, 394
Nicolle, Sylvain, 23, 40, 41
Nourrit, Adolphe, 330, 345, 346, 349, 525
Nutter, Charles, 113, 149, 174, 540

O

Offenbach, Jacques, 44, 134, 146, 149, 155, 174, 177,
290

P

Paisiello, Giovanni, 324, 328
Pélisson-Karro, Françoise, 39, 40, 158, 202, 207, 320,
322, 406, 407
Pergolèse, Jean-Baptiste, 110, 400, 442
Perrin, Émile, 14, 49, 57
Pixéricourt (de), René-Charles, 45, 77, 78, 306, 331
Poidevin, Aurélien, 160, 172, 464, 519
Poirson, Martial, 9, 203, 206, 503

Ponchard, Charles, 54, 55, 60, 89, 115, 128, 147, 163,
164, 169, 276, 279, 286, 314, 315, 316, 319, 373,
374, 405, 406, 442, 524
Pougin, Arthur, 16, 42, 54, 55, 59, 60, 62, 64, 66, 67, 69,
71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 90, 91, 94, 95, 98, 99, 102, 103, 105, 117, 118,
119, 121, 122, 130, 131, 138, 149, 150, 153, 156,
157, 159, 203, 204, 217, 269, 284, 285, 286, 305,
307, 532, 533

R

Rizzoni, Nathalie, 201
Robardey-Eppstein, Sylviane, 221, 397, 398
Romieu, Auguste, 393, 424
Roqueplan, 18, 49, 134, 136, 144, 177, 317
Rossini, Gioachino, 32, 46, 48, 50, 146, 261, 332, 333,
352, 439, 543, 548, 552
Rotolo, Émeline, 5, 14
Rousseau, James, 16, 35, 124, 137, 138, 147, 157, 158,
160, 166, 167, 169, 307, 311

S

Saint-Foy, 288, 289
Saint-Hilaire (de), 314
Saint-Saëns, Camille, 50, 117, 272
Sardou, Victorien, 147
Scott, Walter, 114
Scribe, Eugène, 48, 113, 114, 115, 120, 246, 323, 421,
541, 544
Sedaine, Michel-Jean, 44, 115, 117, 291, 324
Solomé, Jacques, 52, 214, 215, 314, 319, 329, 333, 347,
348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357,
358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367,
368, 374, 376, 405, 407, 409, 412, 413, 437, 511
Soubies, Albert, 46, 150, 151, 152, 294
Soulié, Frédéric, 258, 391
Spohr, Louis, 261
St Georges (de), Henri, 228

T

Thomas, Ambroise, 117, 375

U

Uglade, 64, 106, 108, 132, 148, 153, 176, 370

V

Verdi, Giuseppe, 50, 160, 344, 364, 412, 503, 519, 548,
549, 552
Vizentini, Albert, 16, 60, 63, 64, 137, 284, 312, 313, 316,
318, 372
Voltaire, 192, 196

W

Weber (von), Carla Maria, 261, 387

Wild, Nicole, 8, 9, 10, 18, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 110, 115,
213, 214, 375, 541
Wolff, Christian, 11

Y

Yon, Jean-Claude, 9, 23, 24, 30, 32, 36, 40, 46, 51, 57,
113, 114, 120, 538, 542

Table des figures et illustrations

Tableau de l'évolution de la vie théâtrale en province entre 1847 et 1860	32
Graphique de l'évolution de la troupe de l'Opéra Comique entre 1814 et 1844	53
Distribution par emploi pour <i>Le Bouquet de l'Infante</i> de Boieldieu. (collection Paliani)	56
Pages de garde des principaux ouvrages sur les coulisses au XIX ^e	65
Extrait du journal de régie du théâtre de l'Opéra Comique du 8 mars 1849 rédigé par Alexis Colleuille	75
Gravure représentant le foyer des acteurs à l'Opéra Comique	92
Extrait du journal de régie du théâtre de l'Opéra Comique du 18 mai 1849	105
Extrait du Prologue du <i>Mystère de la Passion</i> d'Arnoul Gréban 1452	184
Extrait de : <i>La mise en scène à Paris au XVII^e siècle</i> : Mémoires de Laurent Mahelot et Michel Laurent	186
Extrait de la 1 ^{ère} édition de <i>La Mère coupable</i> de Beaumarchais	193
Extrait des <i>Mémoires de Lekain</i> par F. Talma,	198
Extrait du livret de mise en scène de <i>L'Étoile du Nord</i> de Meyerbeer (collection Paliani)	218
Extrait du journal <i>Le Monde dramatique</i> du 1 ^{er} janvier 1835	222
Extrait de <i>l'Album des théâtres</i> n°2 du 16 novembre 1867	225
Quatrième de couverture « type » de la <i>Collection de mise en scène</i> de Louis Paliani	250
Extrait de <i>La Gazette des théâtres</i> du 17 juillet 1834	254
Extrait de <i>La Gazette des théâtres</i> du 17 juillet 1834	255
« Paliani ou le plus beau des Auvergnats » dessin paru dans <i>La Vie parisienne</i> du 9 septembre 1865	289
Page de garde du <i>Manuel dramatique</i> de J.B. Colson, Bordeaux, 1817	322
Extrait du <i>Manuel dramatique</i> de Jean-Baptiste Colson, détails sur <i>Ariodant</i> de Méhul, p. 13	326
Première page du livret de <i>Lalla-Roukh</i> , (collection Paliani)	447
Extrait du livret de mise en scène du <i>Mariage extravagant</i> (collection Paliani)	450

Table des matières

Remerciements	5
Introduction	7
PARTIE 1 : ÉLÉMENTS SUR LE MONDE ARTISTIQUE EN FRANCE A L'ÉPOQUE DE LOUIS PALIANTI	22
1.1 Le paysage artistique en France au XIX^e siècle : une organisation réglementée de la vie théâtrale	22
1.1.1 L'organisation administrative.....	22
1.1.1.1 Les décrets napoléoniens de 1806-1807.....	23
1.1.1.2 L'organisation de la vie théâtrale à Paris.....	25
1.1.1.3 L'organisation de la vie théâtrale en province	25
1.1.2 Paris-Province : des réalités différentes sur le terrain.....	32
1.1.2.1 Le répertoire	32
1.1.2.2 Les métiers de la scène	35
1.1.2.3 Évaluation de la qualité artistique.....	36
1.1.2.4 La province : une entité homogène ?.....	38
1.1.2.5 Liens et échanges entre Paris et la province	39
1.2 Le théâtre de l'Opéra Comique histoire et particularités	43
1.2.1 Histoire de l'Opéra Comique.....	43
1.2.1.1 Les origines.....	43
1.2.1.2 Le théâtre de l'Opéra Comique au XIX ^e siècle	45
1.2.1.3 L'Opéra Comique au temps de Paliani : organisation de la troupe et système des emplois	51
1.2.1.3.1 La troupe	51
1.2.1.3.2 La notion d'emploi	53
1.2.2 La vie au théâtre de l'Opéra Comique à l'époque de Paliani	61
1.2.2.1 Les sources de documentation.....	61
1.2.2.2 Le personnel du théâtre	69
1.2.2.3 L'année théâtrale et le rythme des représentations	70
1.2.2.4 Les répétitions.....	74
1.2.2.4.1 Le déroulement des répétitions	74
1.2.2.4.2 Les différents types de répétition	77
1.2.2.4.3 La lecture.....	78
1.2.2.4.4 Les répétitions de mise en scène	80
1.2.2.4.5 Les raccords	82

1.2.2.4.6 Les répétitions spécifiques.....	83
1.2.2.4.7 Le détail de la répétition.....	84
1.2.2.5 Les lieux de vie théâtrale	89
1.2.2.5.1 Le foyer	89
1.2.2.5.2 Le théâtre et le « petit théâtre »	95
1.2.2.6 Les moments particuliers de la vie théâtrale.....	98
1.2.2.6.1 Les auditions.....	98
1.2.2.6.2 Les débuts.....	99
1.2.2.6.3 Les premières représentations.....	101
1.2.2.6.4 Les représentations extraordinaires à bénéfice.....	102
1.2.2.6.5 Les déplacements	105
1.2.2.6.6 Les indispositions.....	106
1.2.3 L'opéra-comique comme genre : le répertoire de l'Opéra Comique au temps de Louis Paliani.....	110
1.2.3.1 Définir le genre : un enjeu complexe	111
1.2.3.2 Un genre décrié.....	113
1.2.3.3 Aperçu de l'histoire du genre.....	115
1.2.3.4 La question du répertoire.....	118
1.3 Le métier de régisseur : quelles tâches pour cette fonction ?.....	121
1.3.1 Le travail administratif.....	124
1.3.1.1 La gestion des absences	124
1.3.1.2 Le régisseur maître du temps et de l'espace	136
1.3.1.3 Le régisseur maître de la communication	140
1.3.1.3.1 La communication interne	140
1.3.1.3.2 La communication externe à la troupe	144
1.3.1.3.3 La pratique des annonces	148
1.3.2 La composante artistique du métier de régisseur et la pratique de la mise en scène	156
1.3.3 Le régisseur comme coordinateur de la technique.....	165
1.3.4 L'image du régisseur	172
1.4 La notation de la mise en scène : perspectives historiques et essor au XIX^e siècle	179
1.4.1 La notation de la mise en scène avant le XIX ^e siècle.....	179
1.4.1.1 Les traces au Moyen Âge.....	180
1.4.1.2 Notation et mise en scène en France au XVII ^e siècle	184
1.4.1.3 L'Émergence et la maturation de la notation au XVIII ^e siècle.....	188
1.4.1.3.1 Une certaine forme de théorisation.....	189
1.4.1.3.2 Le rôle des auteurs et la censure	192
1.4.1.3.3 Le manuscrit de Lekain.....	196
1.4.1.3.4 Le cas du manuscrit du souffleur : ancêtre du livret de mise en scène ?.....	202
1.4.2 Le développement des publications relatives à la mise en scène au XIX ^e siècle.....	207

1.4.2.1 Des conditions favorables à l'essor des livrets de mise en scène (conception et diffusion)	207
1.4.2.2 Le livret de mise en scène répond à des attentes spécifiques	208
1.4.2.3 Les conséquences de ces nouvelles attentes : les comités de mise en scène et l'émergence de nouveaux personnages en lien avec la pratique de la mise en scène	213
1.4.3 Panorama des publications dédiées à la mise en scène au XIX ^e siècle	220
1.4.3.1 Le rôle de la presse	220
1.4.3.2 Professions de foi et projets éditoriaux des parutions spécialisées	223
1.4.3.3 Les destinataires de livrets de mises en scène	227
1.4.3.4 Les critères de sélection des mises en scène publiées	235
1.4.3.5 Le contenu des publications	244
1.4.3.6 Prise d'autonomie du livret	264

PARTIE 2 : LOUIS PALIANTI ET LES LIVRETS DE LA COLLECTION DE MISE EN

<i>SCENE</i>	268
---------------------------	------------

2.1 Louis Paliani

2.1.1 Éléments biographiques	268
2.1.1.1 Une tentative complexe de reconstitution biographique	268
2.1.1.2 La carrière de Louis Paliani	274
2.1.2 Paliani chanteur	280
2.1.2.1 Premières armes : l'apprentissage d'un métier	280
2.1.2.2 Les rôles	282
2.1.2.3 La réception critique	292
2.1.3 Paliani régisseur	303
2.1.3.1 Être régisseur au XIX ^e siècle aspects de définition	303
2.1.3.2 Évolution et perspectives historiques	305
2.1.3.3 Le « bon régisseur » qualités requises et parcours professionnel	308
2.1.4 L'environnement professionnel de Louis Paliani	313
2.1.4.1 Un travail d'équipe	313
2.1.4.2 Le rapport des régisseurs au livret de mise en scène	318
2.1.4.3 Jean-Baptiste Colson	320
2.1.4.3 Louis Antoine Veillard-Duverger (1773-1854)	330
2.1.4.5 Jacques Solomé (1779-1860)	347
2.1.4.6 Ernest Mocker (1811-1895)	368

2.2 Les publications de Louis Paliani

2.2.1 Paliani : un « publicateur » très actif	377
2.2.1.1 <i>L'Almanach des spectacles pour 1852 et 1853</i>	380
2.2.1.2 <i>Les Petites archives de Paris</i>	385
2.2.1.3 Paliani auteur de paroles	388
2.2.2 La <i>Collection de mises en scène</i> de Louis Paliani : éléments de présentation générale	391
2.2.2.1 Lieux et état de conservation des sources	392

2.2.2.2 Le titre.....	395
2.2.2.3 Questions de datation	397
2.2.3 La fabrique de la <i>Collection</i>	401
2.2.3.1 Les sources utilisées pour l'élaboration des livrets.....	401
2.2.3.2 L'accès direct aux sources.....	402
2.2.3.3 L'accès indirect à des sources proches et la question de la désignation.....	404
des auteurs.....	404
2.2.3.4 La recherche des sources et l'accès à une documentation plus éloignée	408
2.2.3.5 Le rôle des auteurs et des compositeurs	410
2.2.4 Les conditions économiques de production des livrets de la collection	414
2.2.4.1 Questions éditoriales.....	414
2.2.4.2 Aspects financiers et enjeux économiques.	416
2.2.4.2.1 La vente.....	418
2.2.4.2.2 La recherche d'un soutien institutionnel	421
2.2.4.2.3 La publicité.....	429
2.2.4.3 La diffusion de la collection de mises en scène.....	435
2.2.5 La collection de mises en scène de Louis Palianti : aspects formels et étude du contenu. .	442
2.2.5.1 Aspects formels de la collection de mises en scène	442
2.2.5.2 Approche thématique du contenu de la collection.....	452
2.2.5.2.1 Le travail d'acteur : gestion des mouvements, direction d'acteur et prise en	
compte du regard du public	456
2.2.5.2.2 Les aspects techniques de la représentation : décors, costumes, lumières et	
rideaux.....	468
2.2.5.2.3 Les décors : description, maniement et rideaux	468
2.2.5.2.4 Lumières, costumes accessoires	473
2.2.6 La place accordée à la musique au sein des livrets.....	483
2.2.7 Les livrets et l'expertise liée à la création	491
2.2.7.1 Les coupures et les modifications du texte.....	492
2.2.7.2 Les trucs et astuces	494
2.2.7.3 Les suggestions d'adaptation.....	497
2.2.7.4 Conseils suggestion et recommandations	499
Conclusion.....	505
Bibliographie.....	521
Index des noms cités.....	Erreur ! Signet non défini.
Table des figures et illustrations.....	559
Table des matières.....	561

La régie au théâtre de l'Opéra Comique (1836-1875) : l'exemple de Louis Paliani et sa *Collection de mises en scène*

Résumé

Les mutations du paysage lyrique amorcées au début du XIX^e siècle ont contribué à accroître l'importance du régisseur au sein des théâtres parisiens, et ont abouti à la production par ce dernier de « livrets de mise en scène ». Ces fascicules, contenant une description de la mise en scène élaborée lors de la création des spectacles à Paris, sont adressés aux régisseurs et directeurs de province pour leur permettre de remonter les œuvres. Au théâtre de l'Opéra Comique, le régisseur Louis Paliani produit entre 1836 et 1875, une importante série de livrets. Sa « *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques* ». À partir d'un large panel de sources (presse, journaux de régie, témoignages) le présent travail restitue le fonctionnement interne du théâtre de l'Opéra Comique, en se concentrant sur le rôle particulier joué par les régisseurs. L'étude de la *Collection de mises en scène* met en relief, l'aboutissement, dans un contexte favorable, d'un mouvement amorcé plusieurs décennies auparavant. Louis Paliani élabore un livret qui est avant tout un outil « pratique », pour véhiculer la mémoire du spectacle. Les conditions de production de la collection (sources et aspects économiques) sont présentées parallèlement à l'analyse thématique des livrets (aspects techniques, travail d'acteur, approche musicale et expertise liée à la création), et mettent en évidence la méthode d'un praticien expérimenté. L'expérience musicale de Paliani, qui mène conjointement une carrière de chanteur dans la troupe, explique la place centrale occupée par la musique dans ces documents et l'interdépendance entre la mise en scène et la musique au sein des livrets.

Mots-clés : Louis Paliani ; Opéra Comique ; livret de mise en scène ; Collection de mises en scène ; mise en scène ; régie ; régisseur ; opéra.

“Régie” at the Opera Comique theater (1836-1875): Louis Paliani and his “*Collection de mises en scène*”

Summary

In the early 19th century, mutations in the lyrical landscape resulted in an increasingly important rôle for the régisseur within Parisian theatres which led him to produce printed stage-direction booklets. These *livrets de mise en scène* depicting the staging as it had been elaborated during the show's creation in Paris were sent to provincial régisseurs and theatre directors to allow them, to revive the performance. At the Opera Comique, régisseur Louis Paliani produced between 1836 and 1875 and important series of livrets : his « *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques* ». This research work based on a large panel of sources - the press, stage management papers, witnesses' accounts - brings back to life Opéra-Comique's inner functioning. It focuses on the special role played by the régisseurs. The study of the « *Collection de mises en scènes* » helps to highlight the culmination, in a favorable context, of a movement that was set in motion many decades before.

As an expert, Louis Paliani developed livrets that were, more than anything else, practical tools tailored specifically to convey the memory of the performance beyond the theatre's doors. The production conditions of Paliani's *collection* - sources and economic aspects - are presented together with the thematic analysis of the livrets, i.e technical aspects, actor's work, musical approach and expertise linked with creation, and underline the method of an experienced practitioner. Paliani's musical experience together with his career as a singer in the company, account for the central position of music in these documents and the interdependence between staging and music within the *livrets*.

Keywords: Louis Paliani ; Opéra-Comique ; livret de mise en scène ; Collection de mises en scène ; stage direction ; stage management ; régie ; régisseur ; 19th century.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED V – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique et musicologie



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V

Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223)

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

Léa OBERTI

le : 21 novembre 2022

**La régie au théâtre de l'Opéra Comique (1836-1875) : l'exemple
de Louis Paliani et sa
*Collection de mises en scène***

VOLUME D'ANNEXES

Sous la direction de :

Mme Sylvie DOUCHE – Maître de conférence habilitée, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Olivier BARA – Professeur, Université Lyon 2

M. Jean-Christophe BRANGER – Professeur, Université Lyon 2

M. Gilles DEMONET – Professeur, Sorbonne Université

Mme Florence NAUGRETTE – Professeure, Sorbonne Université

Mme Catherine TREILHOU-BALAUDÉ – Professeure, Sorbonne Nouvelle

**La régie au théâtre de l'Opéra Comique (1836-1875) : l'exemple
de Louis Paliani et sa *Collection de mises en scène***

VOLUME D'ANNEXES

Annexe 1

Liste des directeurs de l'Opéra Comique pendant la carrière de Louis Paliani (1836-1875)

Mai 1834-mai 1845 François-Louis Crosnier

Mai 1845-avril 1848 Alexandre Basset

Mai 1848-novembre 1857 Emile Perrin

Novembre 1857-novembre 1860 Nestor Roqueplan

Novembre 1860- janvier 1862 Alfred Beaumont

Février-décembre 1862 Emile Perrin

Décembre 1862-janvier 1870 Adolphe de Leuven et Eugène Ritt

Janvier 1870-janvier 1874 Adolphe de Leuven et Camille du Locle

Janvier 1874-mars 1876 Camille du Locle

Annexe 2

Description de la troupe de l'Opéra Comique par Albert Vizentini.

Extrait de : Albert Vizentini, *Derrière la toile : foyers, coulisses et comédiens. Petites physiologies des théâtres parisiens,*

Paris, A. Faure, 1868, p. 64 à 79.

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

Celui-là serait une grande déception pour le visiteur. On y vient peu, on n'y parle guère, on n'y chante presque pas, et, à part les répétitions où ces dames se montrent leurs toilettes extraordinaires, à part les jours où le toutou et la mère de la jolie mademoiselle Roze bavardent à cœur-joie, le foyer de la salle Favart est un lieu triste, morose et généralement aussi calme que la conscience d'un lecteur du *Petit Journal*.

Quant aux coulisses ! Ah ! les coulisses où Hérold, Auber, Adam, Halévy, Thomas, Grisar, Clapisson, Massé, Meyerbeer ont conduit Chollet,

66 DERRIÈRE LA TOILE

papier de tenture des atteintes grasses des nobles têtes des artistes.

Aujourd'hui l'administration a eu besoin de la dite salle. Puis, l'on a pris pour foyer un petit boyau étroit qui est près de la porte de communication et où Bache ne pourrait pas tenir tout entier.

Des divans en velours vert fort convenable, une psyché, un piano Caspers, les bustes de S. M. l'Empereur, Meyerbeer et Auber, font l'ornement de cette aimable resserre à poêles dont les principaux habitués sont : le vieux papa Fargueil, qui aimait tant à causer des anciens triomphes avec le regretté père Ponchard, le peintre Lépaulle, Wartel (l'ancien artiste de l'Opéra), MM. Auber, Alphonse Royer et H. de Saint-Georges (ce dernier quand on joue ses pièces), le docteur Kusko et les fils Duvernoy, seuls jeunes gens égarés dans cette antique demeure.

Les loges d'artistes sont assez propres.

Celles du premier étage, côté des ténors ou des prima dona ont un certain luxe.

Au deuxième étage se trouvent les emplois mixtes et la loge de MM. Ponchard et Prilleux, véritable succursale du foyer, connue pour son hospitalité écossaise et ses dessins avec force ca-

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE 65

Coudere, Roger, Ricquier, Bataille, Mocker, Sainte-Foy, salué, admiré Anna Thillon, Damoreau, Prévost, Boulanger, Darcier, Lavoye, Miolan, Duprez, Ugalde, Faure-Lefebvre et autres fauvettes connues, coulisses mes amies, êtes-vous assez exigües, vermoulues et sales ?

C'est en vain que dans ce théâtre au passé brillant et glorieux on s'attendrait à trouver un monde de souvenirs, des portraits. Hélas ! aucune relique, nulle curiosité, aucun vestige historique de cette scène tant aimée, tant fêtée, qui ne possède même pas des archives complètes.

Il y a deux ans la vétusté de la salle répondait à la pauvreté du théâtre ; on eût dit une vieille maison destinée à l'expropriation prochaine ; mais MM. Ritt et de Leuven ont risqué un petit coup de badigeon, et le public peut maintenant s'asseoir sans crainte dans la salle où fleurit un genre essentiellement français.

Jadis on parvenait au foyer par un corridor régulier aboutissant à un petit escalier assez propre qui donnait sur la rue Favart, et c'était une très-grande salle ornée d'une cheminée, d'un mauvais piano et de banquettes en ex-velours d'Utrecht, au-dessus desquelles se détachait en saillie une baguette en cuivre jaune, destinée à préserver le

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE 67

lembours. Les basses sont reléguées au grenier, et la simplicité archaïque de leur réduit fait rêver malgré soi à l'utilité de quelques bergères, tentures et tapis moelleux.

Mais avant de gravir ces trois étages qui doivent nous montrer tour à tour les artistes aimés, promennons-nous un peu sur le théâtre.

Oh ! oh ! ce grand monsieur tout sec, tout maigre, avec le chapeau sur la tête, la canne sur l'épaule et les guêtres de couleur, doit être l'un des seigneurs de céans, M. de Leuven, homme charmant et auteur spirituel, auquel nous devons une foule de jolis librettos d'opéras-comiques.

A ses côtés, un petit homme barbu, doux et distingué, c'est son compère M. Ritt dont la politesse exquise est bien connue et qui excelle à acheter à bon compte de belles et solides étoffes ; s'étonnait primitivement que Montaubry fût plus payé que M. Castellano, mais s'est vite fait aux habitudes de la maison. Généralement, on reproche à la direction de l'Opéra-Comique d'avoir abaissé le niveau de ce théâtre. Cela n'est ni juste, ni vrai. De relations agréables et toujours polies, MM. Ritt et de Leuven montent annuellement deux grands ouvrages de compositeurs français. Le *Voyage en Chine* (Bazin) a triomphé de *Fior d'Aliza* (Massé),

soit; mais *Mignon* a pris la revanche de l'art musical sur *le Fils du Brigadier*. En outre A. Thomas, David Massé, Gevaert et Maillart ont été joués depuis trois ans. Je ne sache pas que ces noms-là aient déshonoré le théâtre de leurs succès.

Reprenons notre promenade :

Cette taille imposante, ces cheveux blancs respectables, cet air fin et intelligent, est-ce bien lui? Montauciel? Tracoloin? Hector de Biron, Lejoyeux, Mocker enfin? Eh oui! mais les années l'ont un peu changé, et le modèle des seconds ténors enseigne maintenant aux autres l'art qu'il exerçait avec talent.

Régisseur général de l'Opéra-Comique, connaissant à merveille les blagues et traditions du répertoire, Mocker pose à l'homme sérieux et n'oublie sa sévérité que devant les dames aimables. Possède la patte de velours du chat, sa griffe à l'occasion. Derrière lui son état-major, composé du prétentieux et serviable Victor, la plus ancienne colonne de la maison (si ancienne même que Victor a fini par se convaincre qu'il avait fondé l'Opéra-Comique) et du brave Pallianti. Pallianti? Vous savez bien? le roi des utilités? Fouchitrrra! On ne connaît que lui dans Paris!

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE 69

Ciel! quel bruit épouvantable! quelle tempête! que de cris!... Le feu est-il au théâtre?... Ne faites pas attention, c'est le bourru bienfaisant, M. Achille Denis, secrétaire du théâtre, journaliste de talent et l'homme le plus obligeant du monde.

Si, passant vers trois heures devant l'Opéra-Comique, vous entendez des hurlements féroces accompagnés de gémissements sinistres, ne croyez pas à un meurtre et n'appellez pas la garde; il s'agit tout bonnement d'une petite loge que le trial Potel implore du bouillant Achille!

Attention, mesdames, de la tenue, lissez vos bandeaux, la bouche en cœur, et souriez. Le défilé commence, voici les ténors, pâmons-nous en mesure! Quel luxe, *bone deus!* trois ténors à cinq mille francs pièce! quinze mille francs de ténors, qui est-ce qui en veut?

Désirez-vous un comédien chaleureux, un chanteur consciencieux, au visage plein, intelligent, bon enfant, aux allures rondes et franches, à la voix sonore, forte, égale, posée, sûre, à l'instinct du style?

En ce cas, voici le meilleur des camarades, Léon Achard, qui rappelle à divers titres son excellent père et possède — comme particularité — un petit

carnet de poche sur lequel il inscrit minutieusement toutes ses impressions. C'est ainsi qu'à peine sorti de scène il prend vite un crayon et trace à la hâte: « Mademoiselle Cicé oublié demi-soupir dans le passage en *la* bémol; eu un gaillon sur mon *fa*, mais craché à temps; public chaud; habillé trop vite; rappelé au premier acte; mes bottes me gênent; musique superbe! »

Vous faut-il la jeunesse incarnée, la plus agréable gaminerie, l'aplomb imperturbable, la tyrolienne faite homme, le chanteur plein d'adresse et de ficelles aimables, la voix de tête la plus adorable, le style le plus sucré du monde, le bon musicien personnifiant l'opéra-comique, bref le comédien léger à bon droit infatué de sa jolie personne? Prenez Chapelou-Saint-Phar, le dernier descendant d'Elleviou, Montaubry, qui redresse si crânement ses petites moustaches et semble toujours avoir une colombe dans le gosier.

Lorsqu'il joue, Montaubry arrive très-tôt, s'habille très-vite, file des sons en voix de tête et arpente trente ou quarante fois de suite le corridor attendant à sa loge.

Enfin, mesdames, voilà votre dieu; voilà Capoul! Le gracieux, l'adorable Capoul, si connu du pays du tendre et des artistes qui applaudissent son

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE 71

charme, sa facilité, son goût exquis, sa préciosité charmante.

Capoul ne vient au théâtre qu'après avoir fait un tour au bois avec son ami G. Rupès. Passé premier ténor, son véritable genre est l'opéra-comique. Il en soupire délicieusement les cantilènes, sans exclure la force lorsqu'elle est nécessaire; bref, un *Almaviva* charmant. Joli garçon, élégamment tourné, ayant les cheveux frisés et suivant la mode sans trop de prétention; il adore trois choses en dehors de la musique: 1° les armes, — l'un des meilleurs élèves du père Staat, s'il vous plaît; — 2° les chevaux; 3° les antiquités de tout genre; il se ruine en vieux pots cassés ou en armures rouillées. Je n'ai pas parlé des jolies femmes, car si Capoul les aime, elles le lui rendent bien. Elles ont même une façon particulière de prononcer son nom; tenez, comme cela: un petit frémissement dans la tête, les yeux demi-fermés, les lèvres à peine ouvertes et, d'une voix langoureuse: « Kâ-pouille!... Kkâppouille!!! »

Il est inutile d'insister sur le soin que l'excellent camarade apporte à sa toilette, car il se sait le point de mire des yeux et des cœurs féminins. Dans les entr'actes, fait de petites grimaces semblables à des frémissements de tourterelles. Vo-

calisé comme une femme et a toujours cinq ou six coupés qui l'attendent à la porte. Le rêve de ces dames était de lui voir jouer Roméo afin de raviver la guerre des *Michotgu* et des *Capoulets*.

Sur le troisième plan des seconds ténors, nous trouvons Lhérie, qui fait des armes avec sa canne, et Leroy, qui tape sur le ventre de ses camarades ou se prépare par la ventriloquie aux ténors de grand opéra.

Ponchard, toujours gai, amusant, de bonne humeur, reconnu d'utilité publique après sa création du *Chien du Jardinier*; s'habille avec monsieur Prilleux, dernier élève de Brard et Saint-Omer. Homme important, causeur et poseur sérieux, philosophe convaincu, gymnasiarque enragé, Mossieu Prilleux ne se déride que devant le public. Autrement il discute lentement les questions les plus graves sur lesquelles l'Europe attend anxieuse sa solution. Dans sa jeunesse versifiait agréablement, s'en souvient parfois au dîner de la Timbale, dont il est le plus bel ornement. Au demeurant, un assez bon homme; un comédien de talent qui pousse la simplicité jusqu'à la monotonie.

Oimè! quel est ce triste et taciturne personnage

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE 73

qui vient d'entrer au foyer, a pris une note au piano et s'est assis sans mot dire?

Reconnaitrait-on ainsi l'exhilarant Sainte-Foy? le roi des trials, un artiste émérite, qui laissera son nom à son emploi; le meilleur comédien de l'Opéra-Comique, après son camarade:

Coudere. A celui-ci, découvrez-vous, petits et grands, car c'est votre maître à tous. Coudere! c'est-à-dire l'entrain, la verve, la finesse, l'esprit, le cœur, le talent, la bonté, la sève! Que de souvenirs son nom nous rappelle!

Les générations ont beau se succéder, il est toujours là, alerte, sémillant, sympathique, vif, pomponné, bichonné, charmant, bon camarade.

Depuis trente ans, a-t-il été assez choyé, fêté, caressé, dorloté, confituré! Et toutes ces cajoleries, il nous les a rendues en redoublant de talent.

La passion et la voix s'en sont allées avec nos jeunes ans, qu'importe si le mérite est resté!

Il jouait les ténors, il joue les coudercs, voilà toute la différence.

Nota benè. Est tellement étourdi qu'il laisse sa voiture à la porte, reste à causer jusqu'au lendemain matin et se montre fort étonné de voir le cocher réclamer 34 francs 38 centimes pour dix-sept heures un quart d'attente.

Ah! ah! comment va Potel, dit l'aimable? Potel joue-t-il une basse, un trial, un 'laruette, un ténor ou un baryton, ce soir? Car enfin, on le met à toutes les sauces, ce brave Potel; mais le plus curieux est que toutes les sauces s'en trouvent bien. Dans le *Domino*, je lui ai vu jouer *Lord Edfort*, *Juliano* et *Gil Pérez!* (pas le même jour.) Vous verrez qu'on lui donnera *Angèle* et qu'il y sera amusant. Du reste, utile comme pas un, doué d'une mémoire renversante, habitué du café Frontin et pinçant les imitations d'acteurs et de chanteurs avec une fidélité à la Lionnet. Celle de Naudin surtout est une pure merveille.

Vite, passez-moi les voix graves! Crosti, raisonneur à la ville, pensionnaire zélé, exact, utile, à cheval sur la basse et le baryton, voix superbe, mais chevrotante; talent consciencieux auquel il ne manque que l'originalité; assez bon musicien pour composer des romances.

Bataille, excellent cuisinier et père tranquille s'il en fut jamais, chevrote volontiers, a l'air d'ignorer ce qui se passe, ne comprend pas ce qui lui arrive et confectionne à lui tout seul sa petite ratatouille quotidienne. — Une bien bonne nature.

Falchieri, pêcheur à la ligne de première force et joueur de dominos à rendre jaloux feu *Munito*,

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE 75

ne vous aborde qu'en criant: « Six partout, comptons. »

Le beau Bernard, Lejeune et Davoust..... utilités utiles.

Nathan et Duvernoy, bons, consciencieux, intelligents et doux. Le jeune Voisy, bon musicien, doué d'heureuses dispositions.

En fait d'hommes, je ne vois plus que le chef d'orchestre Tilmant, une des gloires du bâton. Vous le trouverez toujours au café Favart.

Ici, lecteur, préparez-vous à une énorme déception! Malgré mon désir de vous être agréable, j'ai fort peu de renseignements sur le sexe faible, appelé vulgairement la plus jolie moitié du genre humain. — Toutefois, si j'en crois les on-dit, madame Calli-Marié va rarement au foyer, où elle se montre très-enfant, riant et sautant comme un page. Toujours un petit peigne dans sa poche pour remettre le désordre dans ses cheveux bouclés, qui, joints à son petit chapeau rond et fleuri, à son pince-nez crânement placé, lui donnent l'air d'un César habillé en fille. — Plutôt comédienne que cantatrice, elle manie avec esprit son gros mezzo soprano et sauve à force d'intelligence ses déficiences d'organe. Manquant de distinction, consciencieuse même dans son désordre, elle re-

cherche avant tout la couleur du personnage et excelle dans les rôles épisodiques ou de caractère. Parfois des élans pathétiques, des notes poignantes, une sauvagerie, une langueur vraiment poétiques. Au total : la fée du haillon. Picininna, Mignon sont des créations de premier ordre.

Ah ! mademoiselle Cico ! Je ne vous en dirai pas autant pour la Colombe. Qu'avez-vous fait de votre voix pure, homogène ? Naturellement distinguée, servie par d'indulgentes sympathies, vous chantiez avec mesure et sentiment ! Pourquoi donc un tel pas en arrière ?? On m'a assuré que mademoiselle Cico avait besoin d'humecter son joli gosier avant de paraître devant le redoutable public à qui la perfection de sa beauté doit faire oublier les imperfections de son chant.

Mais ce timbre métallique solidement trempé, ces allures en dehors nous annoncent une soubrette par excellence, mademoiselle Girard, qui vient détailler un spirituel couplet.

Mademoiselle Girard, à la scène un diable en jupons, une Ugalde vue au microscope, reste dans sa loge, fuit le monde, le bruit, et prend les rues détournées pour rentrer chez elle.

C'est encore une soubrette que mademoiselle Bèlia. Sa voix est un peu criardé ; en revanche son

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE 77

jeu ne manque ni d'esprit, ni de souplesse. En sa qualité de première dugazon, elle a toujours le trial pour principal compagnon. Ne donnant pas ses rôles volontiers, mademoiselle Bèlia fait du crochet du matin au soir avec l'obstination automatique d'une machine américaine. Rangeons-nous, pour laisser passer le cortège d'Arnold qui entoure l'aimable Mathilde Dupuy. Hélas ! la jolie princesse engraisse, de même que le rossignol de la salle Favart, madame Marie Cabel.

Douée d'une voix fraîche, jeune, facile, égale, joignant une vocalisation nette, ferme, hardie à ce calme bon enfant qui ressemble un peu à la nonchalance créole, madame Cabel a imité les petits chiens avant d'imiter les petits oiseaux. Son ramage tient de la fauvette et de la grisette qui, haut perchée sur les toits, gazouille avec ses voisines les hirondelles. Sans nul doute, c'est une de nos meilleures cantatrices françaises, une charmante boîte à roulades, une gracieuse machine à trilles, prodiguant et ses sourires et ses points d'orgue ; mais son incomparable justesse, son étonnante sûreté, sa légèreté inouïe, sa cranerie enfin nous font regretter de plus en plus l'absence de tout style, de toute méthode.

Sur ce, un détail intime. Madame Marie Cabel a

toujours..., encore une illusion à vous enlever, ô poètes qui m'écoutez..., a toujours..., je vous le donne en cent, en mille..., a toujours dans sa poche une collection de pruneaux crus qu'elle mâchonne sans cesse, le jour, le soir, au théâtre, à la ville, tant il est vrai que ce produit tourangeau facilite les traits pyrotechniques de la charmante virtuose. En historien fidèle, je n'ai garde d'oublier la femme de chambre de madame Cabel, qui se promène avec la boîte de théâtre, afin qu'en sortant de scène, Philine puisse se regarder et mettre soit du rouge à droite, soit du blanc à gauche. Que voulez-vous ? on n'est pas jolie sans être un peu coquette.

J'ai beau regarder de tous les côtés, je ne vois pas cette aimable femme, artiste fine, spirituelle, élégante et consciencieuse, ce petit bijou qui a nom Caroline Faure-Lefebvre. Est-ce que l'Opéra-Comique aurait commis la faute de se séparer d'un tel talent ?

Le moment est venu de vous présenter l'excellente madame Casimir, qui préside le foyer par rang d'âge et d'ancienneté ; puis, madame Révilly, la reine langoureuse et sensitive, qui travaille sans relâche à sa tapisserie et ne la quitte que pour chanter son grand air. Vous la retrouverez tous les

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE 79

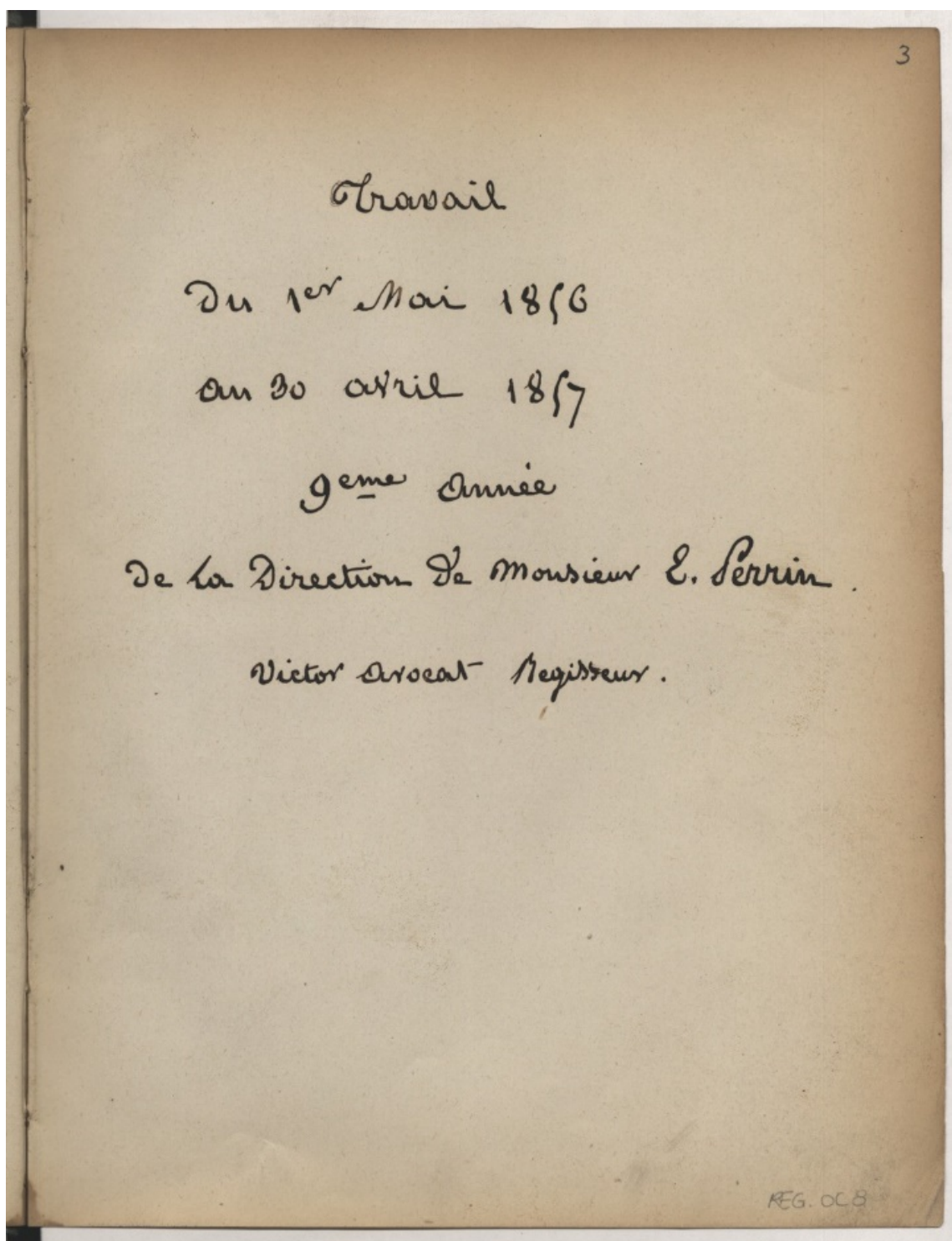
jours dans la Suresnoise, car il y a du côté de Puteaux un certain clos-Révilly dont les buveurs de l'avenir nous diront des nouvelles.

Pour terminer par de la jeunesse nos excursions à l'Opéra-Comique, laissez-moi vous nommer : la bonne et naïve madame Gontier, la fort intelligente mademoiselle Seveste et le dernier Benjamin, madame Marie Roze ; charmante vignette anglaise qui retrouve au théâtre ses succès du Conservatoire et dont la position se fait aussi vite que les embellissements du nouveau Paris.

Décembre 1866.

Annexe 3

Extraits du journal de régie de l'Opéra Comique pour la saison 1856-1857 par le régisseur
Victor Avocat



Jeudi 1^{er} Mai 1856

4

À 11 heures 1/4

Méâtre

Le Soème de Michard, sous M^l. Barbot, avec M^l. Durernoy
M^l. Barbot n'en est pas venu. en arrivant sous la loge
qui avait lieu à midi 1/2, il a dit qu'il ne voulait
pas prendre de leçon, et que l'on devait se dispenser
de le convoquer, parcequ'il ne viendrait pas

À midi 1/2

Michard, sans les Chœurs.

M^l. Jourdan
Barbot
D-Riquier
Beckers
Durernoy
Lemaire
St. foy
Chapron
Merupri

M^l. Rey
Boulart
Melier
felis
Lasserre
Halmou

M^l. Charlot
Napille qui
remplace M^l. Hautrot
a pris le service
pour la 1^{re} fois

Valentine d'Embigny 1^{re}

M^l. Mocker, Battaille, Mathon, Leguine

M^l. Lefebvre, Dupres, Berier, Lasserre

7-1/2
17-47
11-44

Vendredi 3 mai mort D'Adolphe
Adam

à 11 heures 1/4 Théâtre

Richard, les Nôtes

et à midi 3/4, les scènes avec les Chœurs
en commençant par le 3^e acte

M^l Lemaire n'est pas venu. M^{lle} Calmon était indisposée

Leçon à M^{me} Felip

Valentine D'Aubigny 5^e

M^{me} Mockes, Bataille, Nathan, Lejeune

M^{me} Lefebvre, Dupres, Belin, Lasserre

7-11

7-11

11-20

Dimanche 4 mai

à midi 1/2 heures à M^{me} Felip, avec M^l Bayille
Le Domino et la Dame Blanche

Le Chercheur d'Épave 10^e

M^{me} Micquier, Nathan

6-1/2

M^{me} Decroix, Boulant, Melia

11-1/2

68^e

Le Pré 10^e

M^{me} Couderc, Lafoy, Mupine, Sugot, Meaupré, Salanti

M^{me} Merilly, Decroix, Boulant

151

Les Rendes-nous

M^{me} Micquier, Lafoy, Mupine, Souchard, Meckers

M^{me} Merilly, Lemercier, Decroix



mardi 6 mai

à 11 h^{1/4} ^{Leçons} m^c D-riguiar, L'épreuve et les rendez-vous. m^c Charlot
 à 11 h^{1/4} m^{me} felip, le Domino et la D^{me} Blanche. m^c Bazille

à midi 1/4

Théâtre

Mise en scène du 3^e acte de Richard
 m^c St foy, Les Chœurs et la D^{me} Daube

à Une heure. Les Trois Actes de
 Richard, les Rôles et les Chœurs.

m^{me} Fourdan
 Barbot
 D-riguiar
 Beckiers
 Dusermoy
 Lemaire
 St foy
 Chayron
 Beaupre

m^{me} Mey
 Boulant
 Belin
 felip
 Lasserre
 Lalmon

m^c Bazille

Valentine D'aubigny 6^e

m^{me} Mocker, Battaille, Nathan, Lejeune

m^{mes} Lefebvre, Dupres, Belin, Lasserre

Touidi 8 Mai

à 11 heures $\frac{1}{4}$ et à midi $\frac{1}{4}$
Des leçons à m^{re} D-niquier, L'Épreuve 8^{me} et Les Heures-Nous
à m^{me} felix, la Dame Blanche et le Domino. m^{re} Charlot
à m^{re} Lemoire, de Chercher d'Ép^{re}. m^{re} Besauzouin

à 11 heures $\frac{1}{2}$ Théâtre
Richard, les Nôtes et la Danse,
à 11 heures $\frac{3}{4}$ Les scènes avec les Chœurs

m^{re} Jourdan
Barbot
D-niquier
Becker
Dusermoy
Lemoire
La foy
Chapron
Meaupré

m^{me} Boulart
Rey
Melior
felix
Yalmon
Lasserre

m^{re} Bazille

Valentine d'Ambigny 7^e
m^{re} Mocker, Battaille, Nathan, Lejeune
m^{me} Lefebvre, Duprez, Belin, Lasserre.

1^{er} fois sur
2^e édition.
7-3/4
7-50

Mardi 20 mai

à 11 heures

Audition

m^l Aréma et m^l

Théâtre

m^l Barille

à 11 heures 1/4

Les Saisons, leçons
à m^l Nathan et à m^{lle} Mey

foyer

m^l Barbier, Carrié
Matti, Charlot.

à midi 1/2

Paquerette

m^l Sté foy
Tourdan
Nathanm^l Hennion

Théâtre

m^l Dupratto
Granger
De Courcelles
De la Nouvat

à midi 1/2

Le Jouillier, des leçons sur la musique
et lecture du poème (cette lecture n'a pas eu lieu)m^l Condere et m^{lle} Boulart.

Petit Théâtre

m^l de St. Georges et de Leuten
Gridan et BarilleLeçon à m^l Dupré, les Sorcierons, m^l Barillem^{lle} Duprez était malade
Depuis le 11.7-48
11-50Valentine D'aubigny g^em^l Mucker, Balthille, Nathan, Lejeunem^l Lefebvre, Duprez, Belin, Kasserre

Mercredi 21 mai

24

à 11 heures Théâtre
Paquerette

M^{lle} Perrion - ^{était en retard}
de 12 m^{tes}

à 11 heures, Chez M^r de St Georges. Lecture Du Foaillier
M^r Couderc et M^{lle} Boulart

à Midi 1/2 et à une heure
des Sons, des Lectures M^r Masse
à M^{lle} Rey et à M^r Nathan Charlot

à Midi 3/4 Théâtre
Les Mendes-vous, Les Scènes de Cesar.
Sous M^r D-rigquier.

M^{lle} Lemercier n'est pas venue M^{me} Decroix a fait venir qu'elle
était indisposée.

Cette Répétition n'a pas eu lieu
M^r Perron a fait continuer la Rép^{on} de Paquerette.

Le charlet
M^{me} faure, Poncharé
M^{lle} Lemercier

à 7-1/2	
9-4	
richard a Com à	9-27 - 42
2 ^e aut	10-9 29
	10-38 28
3 ^e aut	11-4 13
	11-18 27
	11-34 27
	<u>2-9</u>

(235^e) Richard Coeur de lion 2^e

M^{me} Jourdan, Barbot, D-rigquier, Beckers, Duxernoy
Stafoy, Lemaire, Chapron, Beaupré

M^{me} Boulart, Rey, Belia, felip, Talmon, Lasserre

Vendredi 23 mai

26

à 11 heures 1/4 des leçons sur
des saisons. m^e Nathan

à 11 heures Petit Théâtre
Jean de Paris. la musique. ensuite le 3^{ème}
m^{lle} Boulart n'est pas venue
à cette répétition

à midi 1/4 Théâtre
Saquerette. en commençant sur le final

à midi foyer
Le Souffleur
m^e Mochet n'est pas venu.

Le soir, à 8 h^{1/2} m^{lle} Duprez
a fait dire qu'elle ne pourrait pas jouer
demain dans Valentine d'Aubigny

Le Châlet
m^{me} Faure, Ponchari
m^{lle} Demercier

7-1/2
11-24

Richard Coeur de Lion 3^e
m^{me} Jourdan, Barbot, D-liquier, Beckers, Duterroy
Sté foy, Lemaire, Chapron, Beurys
m^{me} Boulart, Rey, Belia, Felip, Calmon, Lasserre

Vendredi 2 mai

à 11 heures 1/2 Théâtre
 les scènes d'Antonia dans Richard.
 mesd^{es} Belia, avec M^r Dusernoy

à 11 heures 1/2 Théâtre
 Richard, les trois actes sans les Chœurs
 et à 9 heures de Pieu, avec les Chœurs

M ^{me} Jourdan <small>n'était pas au 2^e acte</small>	M ^{me} Mey	M ^r Barzille
Barbot	Boulart	
D. Niquier	Belia	
Beckers	felig <small>n'était pas au 2^e acte.</small>	
Dusernoy	Calmon <small>n'était pas tenue</small>	
Lemaire <small>n'était pas au 2^e acte</small>	La Herre	
St foj		
Chapron		
Beaupré		

Leçon à M^{me} felig, la Dame Blanche et le Domino

Manon Lescaut 30^e
 M^{me} faure, Sugot, Jourdan, Dusernoy
 Nathan, Lemaire, Beckers, Chapron
 M^{mes} Cabel, Lemercier, felig, Belia

7-47
 7-48
 11-39

Jeudi 22 Mai

à 11 heures, Des Leçons sur
Les Saisons, M^r Nathan, M^{lle} Rey.

M^{me} Massé ^{sur les}
Marille ^{scènes}

à 11 heures

foyer

Jean de Paris, la musique sur le poème

M^{me} Driquier
Lemaire

M^{me} Boulart
Henriou

M^{me} Noël Jean
Marille

1^{er} Rép^{on} de opéra

Decroix si est les scènes
de l'acte Indisposés

à midi

scène

Sauveterre

M^{me} Stefoy
Tourdan
Nathan

M^{me} Henriou

M^{me} Duprato
Günzger
De Courcelles
De la Proust
Marille

à midi 1/2

foyer

de Foillier, la musique

M^{me} Mocker
fourre
Coudere

M^{me} Decroix
Boulart

M^{me} De St Georges
De la Proust
Grisart
Charlot

.

Leçons, à M^r Nathan et à M^{lle} Rey. M^{me} Massé
Marille

après le 1^{er} acte, M^{lle} Dupres, qui était Indisposée,
a fait faire une annonce et a passé, dans le 2^e et le 3^e actes
une grande partie de la musique de son rôle

Valentine, D'Albigny 10^u

7-85

M^{me} Mocker, Balthille, Nathan, Lejeune

11-95

M^{me} Lefebvre, Dupres, Pelia, Lehorre

Annexe 4

Détails du chapitre XII consacré aux répétitions de Jules Moynet,
L'Envers du théâtre, machines et décorations, Paris, Hachette, 1873, p.140

XII

LES RÉPÉTITIONS

Un ouvrage dramatique n'arrive pas devant le public sans avoir été précédé par de nombreux essais. Quand les acteurs ont appris leur rôle et que la pièce est assez sue pour être mise au théâtre, on s'occupe de la mise en scène, des entrées, des sorties, des moyens de faire mouvoir un personnel plus ou moins nombreux ; c'est alors que commencent les répétitions.

Les premières se font pendant la journée. On figure les décors avec de petits châssis, des terrains, disposés suivant la plantation réelle. Le théâtre est seulement éclairé par une lampe à quatre becs, suspendue au milieu de la scène, et de plus par deux ou quatre lampes à réflecteur attachées à des poteaux plantés devant l'orchestre, à la hauteur de la scène ; il est bien entendu que la rampe est logée dans les profondeurs du théâtre.

Les auteurs, le répétiteur, un pianiste, s'il s'agit d'un ouvrage musical, et les acteurs, voilà ce qui compose

presque tous les théâtres de Paris, et durent à peu près jusqu'à deux ou trois heures de l'après-midi ; quelquefois elles se prolongent jusqu'à cinq heures lorsqu'on est pressé de faire « passer » un ouvrage.

La première répétition d'une pièce est la lecture que l'auteur en fait aux artistes qui doivent y remplir un rôle. A cette lecture assistent tous les chefs de services, machinistes et décorateurs y compris. Pendant que ces derniers s'entendent avec les auteurs et la direction pour les décors, les acteurs collationnent les rôles, on répète des scènes, puis des actes, puis enfin l'ensemble. Quand on en arrive aux répétitions d'ensemble, les simulacres de décors font place aux fragments ou à la totalité du décor véritable, si les peintres l'ont terminé. Les acteurs se familiarisent de plus en plus avec les entrées, les sorties, les praticables, etc. De leur côté, peintres, costumiers, fabricants de cartonnages, armuriers, etc., ont travaillé sans relâche.

On annonce enfin, au tableau, une répétition générale (le tableau est une affiche manuscrite posée à l'intérieur du théâtre et qui indique tout le travail de la journée, y compris la représentation du soir). C'est le moment où les chœurs viennent se mêler à l'action, et où un nombreux personnel de figurants devient nécessaire. Pour que chacun sache bien la place qu'il doit occuper à chaque scène, il est important que les positions relatives des acteurs soient bien réglées afin d'éviter la confusion.

Les répétitions commencent donc avec le personnel presque complet. Il n'y manque que les figurants qui doivent faire nombre, et que leurs chefs sauront bien

placer aux représentations. C'est alors qu'on se dispose pour les répétitions générales. On commande un service de demi-luminaire, c'est-à-dire quelques herses et des sapeurs-pompiers, dont le nombre s'accroît à mesure que l'éclairage augmente. Alors apparaissent quelques costumes, quelques décors, ou fragments de décors, sortant des ateliers. S'il y a un ballet, les danseuses se montrent en toilette de classe ou même en costume de ville. C'est à ce moment que le régisseur de la scène n'a plus un moment à lui ; le directeur, l'auteur, les machinistes et les décorateurs, tout le monde commence à travailler jour et nuit afin d'être prêt pour la répétition générale. Beaucoup de changements ne se font qu'à la fin ; on ajoute un tableau, on refait un décor : on travaille ainsi jusqu'à la première présentation.

Presque toujours à la répétition générale, rien n'est prêt ; c'est à croire que la pièce ne sera pas représentée ; pourtant on a affiché au foyer : « Répétition générale, costumes et décors, toute la figuration, luminaire complet, tout le monde au théâtre. »

Les ateliers de couture, hommes et femmes, regorgent d'ouvriers, rien n'est achevé ! les décorateurs, les machinistes viennent de passer des nuits à travailler, rien n'est terminé !... Cependant on commence cette malheureuse répétition. Ordre a été donné au concierge de ne laisser entrer aucun étranger, et la salle est à demi pleine. Directeurs, auteurs, régisseurs, premiers sujets, etc., ont fait une exception en faveur de leurs amis, etc. La porte entr'ouverte, tous sont entrés et bien d'autres avec eux.

Le rideau est baissé comme pour une représentation. L'orchestre, à son poste, vient de répéter pour la troisième fois des fragments de l'ouverture. Hormis les musiciens, personne n'y apporte la moindre attention ; c'est un va-et-vient perpétuel de la scène à la salle, les danseuses, les figurants et les acteurs qui ne *sont pas du premier acte*, viennent occuper les fauteuils d'orchestre. La salle présente cet aspect inusité de personnages costumés, comme ils doivent être dans la pièce qu'on va représenter, mêlés avec les spectateurs en costumes de ville. Enfin on annonce qu'on va commencer ; un dernier flot de spectateurs envahit la salle, ce sont les machinistes, les habilleurs, les habilleuses, tous ceux qui n'ont plus rien à faire pour le moment au théâtre.

Les trois coups retentissent et l'orchestre, qui n'a pas cessé de jouer pendant tout le brouhaha, recommence pour la sixième fois l'ouverture.

Le rideau se lève sur un décor neuf. Une vingtaine de seigneurs, tous magnifiquement habillés, attendent le roi, qui paraît en redingote et en chapeau rond. Interpellation du directeur : le costume n'est pas prêt : on passe outre ; le premier acte va jusqu'au bout sans autre incident.

Mais au second acte, voici un décor dont la moitié est en place : l'autre est à l'atelier ; les costumes manquent par douzaine ; à la fin la déroute est complète, et cependant la pièce est sue : il faut qu'elle *passe* le surlendemain.

C'est alors que commence partout un travail enragé ; puisqu'il faut arriver, on arrivera. Le théâtre est en-

vañi jour et nuit par les décorateurs et les machinistes. Le luminaire est en permanence ; la scène est transformée en atelier ; les châssis, les terrains, les accessoires sont terminés et raccordés entre eux, sur place. Dans les ateliers de tailleurs et de couturière l'activité n'est pas moins fiévreuse ; il en est de même pour les ateliers de cartonnages et d'accessoires. Le maître de ballets, qui n'a pu trouver place dans les foyers, vient au milieu des décors et des palettes réclamer un peu d'espace pour faire un « raccord ; » il amène cinq ou six danseuses qui ont bien de la peine à se tirer d'affaire au milieu de tous les objets qui encombrant la scène.

La nuit est venue, autre genre de répétition ; ce sont les décors qu'il faut régler et éclairer.

On procède ainsi : tous les châssis sont posés au moyen du plan que le machiniste tient à la main, à peu près à la place qu'ils doivent occuper, ce qu'il est impossible de déterminer, tous ces châssis n'ayant pas encore leur point de repère ; les plafonds sont chargés à peu près à la hauteur qui leur sera assignée ; quant au rideau, c'est, de toute la décoration, la partie la plus facile à mettre en place, puisqu'il suffit d'un point marqué à son sommet et indiquant le milieu du théâtre.

Le rideau étant chargé, il est à sa place, il n'y a pas à s'en occuper. Tous les plafonds ont été également marqués d'un point correspondant au milieu du théâtre ; il ne reste donc qu'à régler la hauteur qui leur est attribuée par rapport aux châssis qui occupent leurs plans. Ces châssis sont rapprochés ou éloignés du point milieu jusqu'à ce que leur raccord avec le plafond auquel ils correspondent soit parfait ; après quoi le

machiniste, qui est au cintre, règle la poignée du plafond soit par un nœud, soit par une autre signe. Les châssis sont marqués à l'encre au patin, juste au-dessus de la levée des trappes ; ce point de repère leur donne une place définitive ; ainsi de suite pour les fermes, les châssis isolés et les châssis obliques. Chaque partie de la décoration porte écrit derrière le nom de la pièce et de l'acte dont il fait partie ; chaque poignée de plafond ou de rideau est marquée de même, il n'y a pas de confusion possible.

Voici le décor mis en place, il s'agit de régler la lumière, opération délicate et fort importante.

Le meilleur décor mal éclairé perd tout son effet.

J'ai dit que l'éclairage de la scène se compose pour chaque plan de herse et de portants, composés de trois, quatre, cinq ou dix becs de gaz munis de leur réflecteur, et enfin de traînées lumineuses ; on ajoute à ces appareils des groupes de becs derrière lesquels se trouve un puissant réflecteur qui envoie la lumière sur un point désigné.

L'éclairage commence par le rideau, qui reçoit la lumière de la herse placée devant lui, quelquefois de celle du plan précédent, lorsqu'on a pu supprimer un plafond ; des portants sont placés à droite et à gauche au dos des châssis qui sont devant, et des traînées mises à terre derrière des fermes ou des terrains. Le rideau se trouve ainsi en pleine lumière ; il en est de même jusqu'au premier plan. Les châssis et les plafonds sont éclairés par les herse ou portants placés derrière ceux qui précèdent.

Il n'y a pas de loi absolue pour l'éclairage, chaque

peintre distribuant la lumière selon son sentiment. En général, dans les effets de jour, on porte la grande lumière au fond. J'ai vu, dans des décorations de paysages, éclairer les premiers plans avec des verres bleus, surtout dans les ombres, et obtenir par ce moyen des effets éblouissants dans les fonds. Quand on a besoin d'un grand éclairage, il faut que le peintre veille bien à marquer derrière les châssis le nombre de becs qu'il met à chaque plan. Le théâtre traite ordinairement à forfait avec un entrepreneur pour l'éclairage de la salle, de la scène et des services qui en dépendent ; cet entrepreneur a tout intérêt à donner le moins de lumière possible ; si la vigilance du régisseur se ralentit, le luminaire est bien vite diminué de moitié. Les premières représentations sont supérieures aux autres quant à la richesse de la mise en scène ; l'attention du directeur se porte sur l'exécution stricte des conventions établies ; ce n'est qu'après quelques représentations et un succès assuré qu'elle se relâche ; tous les services s'en ressentent bien vite.

Revenons à notre répétition générale. Comme nous l'avons vu, malgré les études, les répétitions, rien n'est prêt, c'est à croire que la première représentation ne pourra jamais avoir lieu. Il reste à peine vingt-quatre heures pour débrouiller ce chaos. Il ne faut cependant pas croire que quelques jours de plus avanceraient beaucoup les choses. Quand même un incident viendrait retarder l'époque désignée, on serait toujours en retard. Nous avons vu attacher avec des pingles, sur les personnages, des fragments de costumes à peine taillés, ce qui n'empêchait pas la pièce

de marcher au jour dit. Tailleurs, couturières, peintres et machinistes sont exténués. Règle générale, on n'arrive à la fin des travaux que le lendemain de la première représentation; on peut dire que, pour les pièces à spectacle, le jour où elles voient le public pour la première fois est la véritable répétition générale. Le lendemain, les coupures, les raccords, les suppressions de décors, les additions mettent enfin la pièce sur pied; cependant on a vu faire des changements importants jusqu'à la cinquième ou sixième représentation. C'est là une des causes de la curiosité qui fait rechercher avidement les premières représentations.

On a voulu, autrefois, exploiter cette curiosité, en laissant le public assister aux répétitions générales moyennant un prix prélevé à l'entrée. C'est à l'Académie royale de musique qu'eut lieu cette innovation, qui du reste ne réussit pas. Les amateurs de nouveautés, qui s'épuisaient en démarches et intrigues pour se procurer des entrées, alors que c'était une faveur, les dédaignèrent quand tout le monde put s'en procurer à prix d'argent. L'administration dûit renoncer à tirer un bénéfice des répétitions générales.

Annexe 5

Extrait du

Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent

Paris, Firmin-Didot

1885 par Arthur Pougin, article « répétitions », p. 647 à 650

RÉPÉTITEUR. — RÉPÉTITIONS.

647

l'ensemble des ouvrages qui lui appartiennent, qui n'ont pas été joués sur un autre théâtre et qu'il peut reprendre à sa volonté. Toutefois, on comprend sous le nom de « répertoire courant » toutes les pièces qui sont jouées au moins de temps en temps, et d'une pièce qui depuis longtemps n'a pas été représentée et qui n'est plus sue par les artistes, on dit qu'« elle n'est plus au répertoire. » — D'autre part, dans certains théâtres, comme les théâtres lyriques, par exemple, qui changent chaque jour leur affiche, on appelle « établir le répertoire de la semaine » fixer jour par jour et d'une façon précise la composition de tous les spectacles de la semaine qui va commencer. — Enfin, le répertoire d'un artiste comprend tous les rôles qu'il a joués dans les divers ouvrages à la représentation desquels il a pris part. En ce qui concerne les théâtres de province, jamais un directeur n'engage un comédien sans que celui-ci lui communique et lui laisse entre les mains la liste de ces rôles et de ces ouvrages, liste qui constitue précisément son répertoire. Ainsi muni des répertoires de tous ses artistes, le directeur n'a qu'à les consulter pour voir quels ouvrages peuvent être par lui montés rapidement, car, lorsque tous les rôles principaux sont sus et ne nécessitent point de travail de mémoire, il suffit d'un petit nombre de répétitions pour mettre sur pied une pièce même très importante.

En ce qui concerne la Comédie-Française, on appelle *le grand répertoire*, et plus brièvement *le répertoire*, l'ensemble des grandes œuvres classiques, soit dans le genre tragique, soit plutôt peut-être encore dans le genre comique, qui sont la gloire de ce théâtre et que nous ont léguées les grands poètes qui ont été les maîtres de la scène au dix-septième et au dix-huitième siècle. Avec Corneille et Racine, Molière et Regnard, font partie du répertoire Rotrou, Destouches, Marivaux, Voltaire, Beaumarchais, etc.

RÉPÉTITEUR. — On appelle ainsi, dans les théâtres de vaudeville et même d'opérette, une partition très réduite, qui sert au chef d'orchestre pour la conduite des ouvrages représentés et qui ne contient pas tous les élé-

ments de la grande partition. Ce genre de partition reçoit parfois le nom de *violon conducteur*. — On donnait aussi, autrefois, le nom de *répétiteur* à certains professeurs scéniques que les théâtres s'attachaient pour donner des leçons aux jeunes comédiens et faire leur éducation pratique.

RÉPÉTITEUR DE BALLET. — Dans tous les théâtres où la danse est employée, l'un des violonistes de l'orchestre remplit les fonctions de répétiteur de ballet, fonctions qui consistent à jouer la musique des airs sur lesquels les danseurs apprennent et exécutent leurs pas. Tout d'abord, il faut que le maître de ballet, dont c'est le rôle spécial, imagine et règle les pas de chacun des danseurs, aussi bien que les pas d'ensemble. A cet effet, il se fait jouer par le répétiteur chacun des motifs de la musique, les lui faisant recommencer plusieurs fois de suite jusqu'à ce que chacun de ces motifs lui ait inspiré les motifs de la danse. Puis, lorsque chaque pas est réglé, le répétiteur en joue l'air aux danseurs qui sont chargés de l'exécuter, autant de fois qu'ils en ont besoin pour l'apprendre. Et enfin, quand chaque pas est bien su et bien établi, on fait les répétitions d'ensemble de toute la danse, toujours avec le secours de l'indispensable répétiteur.

RÉPÉTITIONS. — On appelle ainsi la longue série de travaux et d'études préparatoires auxquels se livre le personnel d'un théâtre pour apprendre une pièce nouvelle et la mettre en état d'être offerte au public. Un écrivain peu au courant du sujet qu'il traitait a écrit ingénument ceci : — « Les premières répétitions se font, le manuscrit à la main, devant l'auteur et le metteur en scène. Tandis que l'un et l'autre s'évertuent à faire comprendre l'esprit de la pièce, à en régler les positions et le mouvement, les acteurs causent de leurs petites affaires, maudissent la critique, cassent du sucre (!), devinent des mots carrés ; les dames brodent, tricotent, hurlent des mouchoirs, sans autrement s'occuper de la question théâtrale. Enfin, les rôles sont sus, ça se fonde, l'auteur, après ce purgatoire, voit arriver le jour de la première. »

Il faut n'avoir jamais mis le pied dans un théâtre pour se livrer à de tels enfantillages de plume ; il faut ignorer complètement la nature du travail scénique pour croire que les choses se font ainsi toutes seules et sans que personne y mette du sien ; il faut surtout n'avoir jamais assisté à une de ces grandes répétitions générales qui durent parfois de sept heures du soir à trois et quatre heures du matin, où l'on passe trois ou quatre heures entières sur un seul acte, sur un seul tableau, d'où chacun sort rompu, harassé, énérvé, n'en pouvant plus, il faut n'avoir rien vu de tout cela pour écrire sans rire de telles balivernes et traiter ainsi par-dessous la jambe un travail aussi sérieux, aussi rude, parfois aussi cruel que celui du théâtre.

Le spectateur, en effet, ne se doute guère, lorsqu'il vient prendre place dans un théâtre pour y voir une pièce importante, des travaux de toute sorte qu'a nécessités la mise en scène de cette pièce, il ne saurait se faire une idée de la somme d'efforts, d'énergie, d'intelligence, de volonté que chacun a dépensée jusqu'au jour où l'œuvre s'est enfin trouvée *sur ses pieds*, comme on dit dans l'argot spécial, et en état de lui être offerte. Ce n'est point par jours, ce n'est point par semaines, c'est par mois qu'il faut compter le temps nécessaire à ces études, à ces répétitions, qui sont la cause de tant de fatigues et qui exigent de la part de tous tant d'attention, de bonne volonté et d'efforts sans cesse renouvelés.

Il faut procéder ici du particulier au général, et apporter de l'ordre et de la méthode dans un travail aussi compliqué que difficile. C'est pourquoi les répétitions sont de diverses sortes : répétitions au foyer ou en scène, répétitions partielles ou d'ensemble, répétitions de chœurs ou de danse, répétitions de trucs ou de décors, répétitions au quatuor ou à l'orchestre, répétitions générales, répétitions devant la censure. Les unes mènent aux autres, et ce sont les répétitions générales qui précèdent immédiatement la première représentation.

En premier lieu, les rôles ayant été distribués, puis collationnés en séance sur le manuscrit pour corriger les fautes de copie, chacun doit apprendre le sien le plus promptement possible. Cependant, en attendant qu'ils soient sus, on

commence les travaux. Les premières répétitions, préparatoires et un peu familières, se font d'ordinaire soit au foyer des artistes, soit au foyer du public, chaque artiste tenant son rôle à la main. L'auteur donne ses premières indications, règle, d'accord avec le metteur en scène, la position des personnages, les passages à exécuter, la façon dont doivent se faire les entrées et les sorties, etc. On répète ainsi, pour dégrossir le travail, un seul acte d'abord, puis un autre, puis un autre. Quand le tout a été de cette façon un peu débrouillé, que chacun sait son rôle et s'en est peu à peu pénétré, que l'ensemble de la pièce est entré dans l'esprit de tous, que le caractère et les détails en ont été saisis, le travail du foyer est abandonné et l'« on descend en scène. »

Les répétitions entrent alors dans une nouvelle phase, celle de la mise en scène. Pour commencer, on répète dans un décor quelconque, où seulement les plans sont observés relativement aux issues nécessaires pour les entrées et sorties. La scène, à peu près nue, ne contient que les accessoires indispensables, et n'est éclairée que par trois ou quatre becs de gaz. C'est dans cette quasi-obscurité, faiblement combattue par quelques percées lointaines de jour, mais à laquelle l'œil s'habitue, qu'on procède au premier travail scénique. Sur l'avant-scène, auteur et régisseur président à ce travail, placés auprès du souffleur, qui est assis à une table, son manuscrit à la main (car celui-ci ne descend dans son trou que lorsque les répétitions sont très avancées). Ici, les artistes doivent savoir leurs rôles et ne plus les avoir sous les yeux. On règle d'une façon définitive, mais non sans des essais et des tâtonnements plus ou moins longs, tous les mouvements scéniques, tous les détails de l'action et jusqu'à ceux qui sont en apparence les plus insignifiants, tout devant être établi avec la précision la plus absolue, de façon à ne laisser place à aucun malentendu, à aucune hésitation.

Une fois terminée cette seconde période des travaux, on entame les répétitions avec décors et accessoires. Pour chaque acte le décor est posé comme il doit l'être ; les accessoires sont à leur place ; le théâtre est meublé, c'est-à-dire que la scène est garnie de tous les objets néces-

saires à l'exécution de la pièce. C'est ici que le travail intellectuel se fond avec la partie matérielle, avec les détails pratiques des études, et qu'elle prend toute son importance. L'optique de la scène une fois bien établie, par suite de l'agencement bien entendu de toutes les parties, la pièce prenant véritablement corps, l'auteur se rend un compte exact de son œuvre ; ses premières intentions lui réapparaissent clairement, parfois même elles sont complétées par de nouvelles inspirations de détail, qu'il communique soigneusement aux acteurs, afin que ceux-ci puissent s'en pénétrer. Que l'un se méprenne sur la nature d'un geste ou d'une intonation, qu'un autre ne rende pas suffisamment la pensée contenue dans un mot, dans une phrase, dans une exclamation, l'auteur intervient pour rectifier l'exécution, et indique à l'artiste l'inflexion à prendre, la nuance à observer, l'attitude à garder. Ces détails sont souvent d'une extrême importance, et il arrive qu'on passe, selon les difficultés à résoudre, toute une journée sur un acte, sur un tableau, sur une scène, sur un fragment de scène. Enfin, voici la pièce à peu près complètement sue d'un bout à l'autre, et l'on va passer aux dernières répétitions, à celles qui prennent le nom de répétitions générales et qui sont presque en tout point pareilles à des représentations. Pour celles-ci, on allume le lustre et la rampe, on convoque l'orchestre, le rideau se baisse à chaque entr'acte, et, pour peu que l'ouvrage ait quelque importance, les acteurs sont tenus de revêtir leurs costumes. Une fois là, l'auteur et le metteur en scène n'interrompent plus qu'en cas de nécessité absolue, et l'exécution doit se poursuivre sans désenparer. Quand ces répétitions ont eu lieu un certain nombre de fois, les études sont terminées, l'ouvrage est su et prêt à paraître devant le public.

On comprend que l'ensemble de ces études, même réduit à ce qui vient d'être exposé, n'est pas une mince besogne. Pourtant, ces répétitions ne sont que celles des pièces relativement faciles à monter et sans embarras scénique : comédie, drame intime ou grand vaudeville. Mais c'est bien une autre affaire lorsqu'il s'agit d'un opéra, d'un ballet ou d'une grande pièce à spectacle, drame ou féerie, tels qu'on en re-

présente à la Porte-Saint-Martin, au Châtelet ou à la Gaité. Alors, les détails en tout genre se multiplient, les répétitions prennent une envergure immense, et c'est ici qu'il n'est pas rare de voir qu'on soit obligé de les poursuivre pendant un espace de trois, quatre, cinq et même six mois. Comme j'ai donné ailleurs la description de ce travail, je demande la permission de me citer moi-même :

C'est une grande tâche que de conduire des répétitions ; aussi le travail doit-il naturellement se scinder, chaque partie du personnel opérant séparément, avant que toutes se réunissent pour les répétitions d'ensemble. S'il s'agit d'une de ces féeries dans lesquelles le personnel actif est très nombreux et où l'on voit parfois en scène jusqu'à deux ou trois cents comparses, vingt ou trente changements de décors, deux ou trois ballets, la marche de tout ce matériel et les évolutions de ce personnel considérable réclament tous les soins d'un metteur en scène capable et expérimenté. Lorsque les interprètes proprement dits de la pièce ont occupé le théâtre une partie de la journée, celui-ci appartient ensuite aux choristes, aux figurants, aux comparses, qu'on fait répéter séparément et dont on arrête toutes les marches et contremarches. S'il y a un ballet, les danseurs ont été les premiers à s'emparer de la scène et, dès huit heures du matin, l'ont occupée sans encombre durant deux ou trois heures, en compagnie du violon qui leur sert de répétiteur. De plus, — mais ceci est réservé pour la nuit, après le spectacle, — on fait des répétitions spéciales, sans acteurs, sans choristes, sans danseurs, sans comparses, des répétitions uniquement consacrées à la pose rapide des décors, à leur éclairage, au maniement des trucs, partie capitale d'une œuvre de ce genre. Quand tout marche assez bien séparément, on commence les répétitions générales, que l'on renouvelle souvent durant un mois avant d'obtenir l'ensemble désiré et qui occasionnent parfois dix ou quinze relâches successifs.

S'il s'agit d'une œuvre musicale, la question change encore d'aspect. Pour un opéra-comique, par exemple, on commence par faire aux artistes la double lecture du livret et de la partition ; la lecture de celle-ci consiste en une exécution faite au piano, le plus souvent par le compositeur en personne. En ce qui concerne le poème, les choses vont de la façon que nous avons indiquée plus haut ; mais ici le travail se double des études musicales, qui doivent être menées de front avec les

autres, de telle sorte que les acteurs, en même temps qu'ils répètent le dialogue, prennent des leçons sur la musique. Chacun reçoit ces leçons d'un accompagnateur, d'abord séparément, jusqu'à ce que chaque rôle musical soit bien su; puis on procède aux leçons d'ensemble, pour les duos, trios, etc. Les chœurs travaillent de leur côté et prennent aussi des leçons, sous la direction de leur chef particulier, toujours de la même manière, c'est-à-dire séparément d'abord : premiers dessus, seconds dessus, etc., après quoi vient l'ensemble. Le travail préliminaire de la scène est le même que pour la comédie ou le vaudeville; les artistes commencent par répéter seuls, puis, quand ils savent à peu près la pièce, poème et musique, les chœurs viennent se joindre à eux; enfin, quand un résultat satisfaisant est obtenu à la suite de ces répétitions, qui se font au piano, le rôle de l'orchestre commence. On convoque d'abord simplement un quatuor de celui-ci; soit un premier et un second violon, un alto et une basse, qui font, sous la direction du chef d'orchestre, sans chanteurs, sans chœurs, absolument seuls, une exécution préliminaire de leurs parties; quelquefois, mais très rarement, on convoque ensuite les instruments à vent, qui font de même à leur tour; puis tout l'orchestre est appelé et fait une ou deux répétitions, toujours sans les chanteurs, afin que chaque musicien se familiarise avec sa partie et que les fautes de la copie puissent être déconvrtes et corrigées. Après ces diverses épreuves préparatoires, on répète la musique généralement, rien que la musique, mais cette fois avec l'ensemble de l'orchestre, des chanteurs et des chœurs; et enfin, lorsque l'ensemble est bon, on entame les dernières répétitions générales, c'est-à-dire qu'on répète poème et partition, dans l'ordre voulu, comme s'il s'agissait de la représentation véritable.

Telle est la nature, telle est la marche des travaux que nécessite la préparation de toute œuvre théâtrale. N'avais-je pas raison de dire que le spectateur qui vient prendre place dans sa stalle ne se doute guère des efforts que chacun a faits, des fatigues que chacun a endurées, de l'intelligence que chacun a dépensée pour mettre cette œuvre au point et la lui présenter dans les conditions les plus favorables ?

RÉPLIQUE. — On appelle réplique la phrase qui sert de signal à un acteur soit pour entrer en scène, soit pour parler à son tour. Il est donc essentiel que chaque acteur sache,

tout aussi bien que son rôle, ces fragments de dialogue dits par un autre acteur et qui appellent son intervention immédiate. « Bien donner la réplique, » c'est dire exactement la phrase qui doit amener la réponse de l'interlocuteur; « manquer sa réplique, » c'est, pour une raison ou pour une autre, ne pas entrer ou ne pas parler quand le moment est venu de le faire et quand cette réplique a été donnée comme il convient; « n'être pas à sa réplique, » c'est être inattentif quand cette réplique se produit et agir comme si elle n'avait pas été donnée.

En ce qui concerne la musique, et dans les pièces entremêlées de chant et de dialogue, telles qu'opéras-comiques, opérettes ou vaudevilles, la réplique a la même signification; aussi, en tête de chaque morceau, inscrit-on sur chacune des parties d'orchestre la phrase qui sert de réplique pour l'attaque, afin que les symphonistes sachent quand ils doivent partir. Mais, pour la musique, il y a un autre genre de réplique. Lorsqu'un instrument de l'orchestre a un grand nombre de pauses à compter, et pour éviter toute erreur qui pourrait se produire de sa part malgré la plus grande attention, on lui place en petites notes, au-dessus des dernières pauses, le dessin musical important soit du chant, soit d'un autre instrument, qui précède immédiatement l'instant où il doit reprendre sa partie dans l'ensemble. Grâce à ce signal, à cette réplique, l'erreur n'est plus possible, et l'instrumentiste sait d'une façon certaine à quel moment il doit partir de nouveau.

REPORTER THÉÂTRAL. — Ce mot barbare de *reporter*, qui nous vient d'Angleterre et qui depuis quelques années a sottement pris place dans le langage courant, s'applique, en ce qui concerne le théâtre, aux écrivains qui sont chargés, dans les journaux quotidiens, de rédiger ce qu'on appelle le *Courrier des théâtres* (Voy. ce mot), c'est-à-dire de donner toutes les nouvelles, tous les cancan relatifs aux théâtres, aux cafés-concerts, aux spectacles, etc.

REPRÉSENTATION. — En ce qui con-

Annexe 6

Extrait du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*,

Paris, Firmin-Didot, 1885 par Arthur Pougin, article « Débuts », p. 264 à 267

C'est le nom que l'on donne à la série d'épreuves que doit subir tout comédien paraissant pour la première fois sur un théâtre où il est inconnu. Le public est juge de ses plaisirs, il est tout naturel qu'on lui laisse le droit d'apprécier la valeur des artistes qui doivent contribuer à ces plaisirs, et que de l'accueil qu'il fera à tel ou tel débutant dépende l'engagement définitif ou l'éloignement de celui-ci. Pourtant, depuis longtemps déjà, les débuts ne sont à Paris qu'une simple formalité, dépourvue de toute espèce de sanction. Jadis, quand chaque théâtre, surtout parmi les plus grands, avait ses habitués, était suivi par un public fidèle, au courant de son répertoire, de son personnel, de ses traditions ; les débuts avaient une véritable importance... Chaque année, au renouvellement de la saison théâtrale (après Pâques), on voyait par exemple à la Comédie-Française, à l'Odéon, à l'Opéra-Comique, s'opérer toute une série de débuts, auxquels venaient se soumettre un certain nombre d'acteurs de province, qui, sans être engagés, considéraient comme une grande faveur cette faculté qu'on leur accordait de se montrer devant le public parisien. Tous ne réussissaient pas, tant s'en faut, mais, par ce procédé, nos théâtres pouvaient trouver moyen parfois de joindre à leur personnel d'utiles recrues. [...] Parfois un artiste débutait, donnant des espérances, mais ne montrant pas encore un talent assez mûr pour occuper l'emploi auquel il aspirait. Loin de le décourager on l'exhortait au travail, on le renvoyait en province pour se perfectionner, puis au bout d'un, deux ou trois ans il reparissait prenant ses débuts sur de nouveaux frais et se voyait reçu. [...] Il arrivait que ses débuts étaient une cause de surprise pour le public et de grand succès pour le théâtre et pour l'acteur ; alors on les prolongeait d'une façon insolite. [...] Aujourd'hui (les débuts) ne sont plus qu'une simple formalité, qu'un semblant même de formalité, à peine mentionnés par l'affiche.

Quant à la province, la question des débuts y prenait jadis une importance exceptionnelle, et le renouvellement de l'année théâtrale était, surtout dans les grandes villes, un événement qu'aucun autre ne surpassait en importance.

GAILHARD, P.

17/11/1869

263 bu

P. G.

Mon sieur

Je souffre d'un violent
mal de gorge qui m'empêche
de venir aujourd'hui à
la répétition.

Croyez à mes vifs
regrets et à mes meilleurs
sentiments.

Tout à vous

C. Gailhard



BACETTI, GEORGES

Cette lettre a été apportée de Paris et m^{re} Mocker
n'étant pas venue par le courrier, les lettres est restées
chez le concierge 17 février 1869.

15/2/1869

292(1)

Monsieur Mocker

Où me dit que Mignon
est annoncé pour demain
mardi, je me trouve dans
l'impossibilité la plus absolue
De jouer j'ai pris un effort
samedi en montant à cheval
et je souffre tellement qu'il
m'est impossible de faire un pas
Croyez Monsieur Mocker à
tous mes regrets et Recevez mes

Salutations distinguées
Georges Bacetti

7 Rue Saint Lazare



THEY

29/12/1894

29 Dec 1894

Mon cher Pichetti

Je te trouve pas plus
 mal, mais je suis un peu
 tellement prié que j'ôte
 pas m'engagement, j'ferai
 dans tous les cas tout ce qui
 sera humainement possible
 pour que ton avenir dans un
 bon de l'état dans lequel
 je me trouverai.

Comme à vous

[Signature]
 B.M.O.
 237

MELCHISSEDEC, 6000

26/7/1874

Ce 26 juillet
Cher.

M. Ch. Talionti,

Merci de votre si aimable
petite lettre.

Je suis mieux - je parle -
mais ne chante pas encore!

Je transpire - et ai un empâtement
à l'épave - cela me fera du
bien, je l'espère - et à moins de
complications - merci, j'espère

SACLEY

13/8/1874

13 août 74

Monsieur Pouchard

Aujourd'hui il m'est impossible d'assister à la répi-
-tition du paucers, je suis indisposé par un
rhume qui me tient au lit

Demain j'espère pourrai répitier. Si vous avez
occasion de voir le médecin, je vous serai bien
obligé de me l'envoyer

Tout avec E. Saclay

Rue de Loursis 5-



Annexe 8

Lettre du 24 juillet 1874 adressée par le docteur Desjardin au directeur de l'Opéra
Comique pour justifier l'absence de Léon Melchisédech

24 juillet

Monsieur le Directeur

M^r Melchisédech est réellement
retenu chez lui au lit et
condamné au silence le plus
absolu à l'occasion d'une
subite aphonie, extinction de
voix, dont il est atteint.
Le rétablissement de cet artiste
sera d'autant plus prompt
qu'il suivra les prescriptions
avec le plus d'exactitude; ainsi
cette indisposition cessera je
l'espère sans que de jour son
zèle habituel soit en un

32

Sur garant

Agreez je vous prie
Messieur le Directeur
Ses nouvelles expressions de
mon devouement sincere

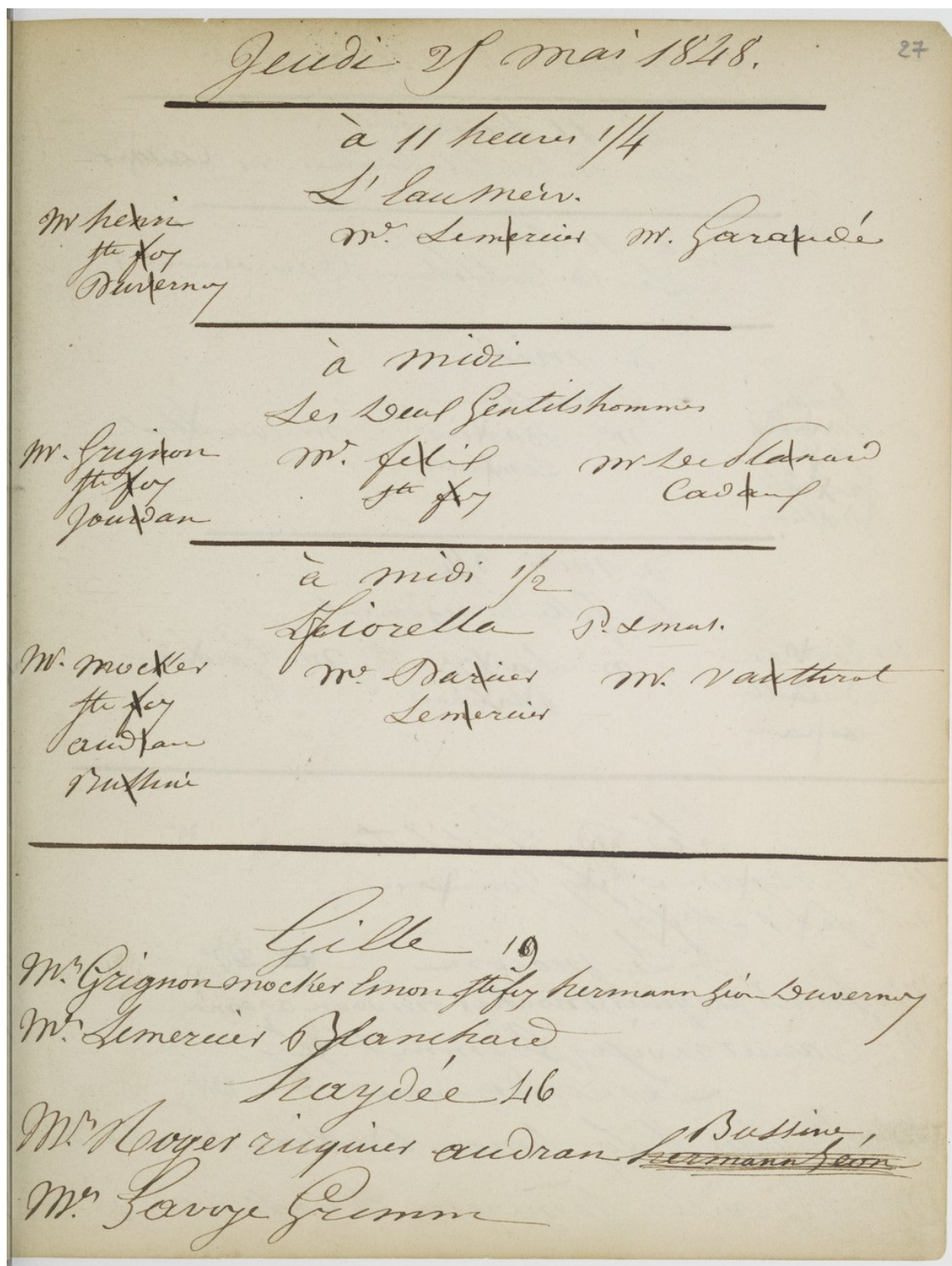
D^r Dejardins de Maraisville

96 r. de Mauberge.



Annexe 9

Exemple de noms barrés sur le journal de régie du 25 mai 1848



Annexe 10

Exemple de signes pouvant faire penser à un décompte temporel sur les journaux de bord des

1^{ers} et 2 mai 1860.

3 ##17-27

Mercredi 2 Mai

à 11 heures

Théâtre

Pito la Musique

M^{me} Warot
Marrielle

Générallement
M^{me} Fawcett

M^{me} Barille
Vain

à 11 heures 1/4. Petit Théâtre

Le Troador. Poème et Musique - en Scène

M^{me} Troy
Causade

M^{lle} Sannet

M^{me} Sautage
Souris

à midi 3/4 Petit Théâtre

Mylord. Poème et Musique

M^{me} Souchard
Trilleuf
Nathan

M^{lle} Holtrem
Dartout

M^{lle} Belier

M^{me} Souris, Sautage
Largarde De Keris

Leçons
M^{me} Ambroise
M^{me} Holtrem
M^{me} Geoffroy

Chateau Trompette - M^{me} Charlot

Le Roman d'Elvire 2^e

M^{me} Montaubry, Nathan, Crosti, Causade, Lyonne

M^{me} Monrose, Lemercier

8-
8-8
11-31

11-11-11

Mardi 1^{er} Mai 1860 ²

à 11 heures 1/4 Théâtre

Myloré - mise en scène
 M^{me} Lagarde - Soumis
 M^{me} Bonchard - Voltrem - M^{lle} Belin - Sauvage - De l'air
 Sillerup - Daroux
 Nathan

à 11 heures 1/4 foyer

Le Chaperon - La Musique
 M^{me} Crosin - M^{me} Marimon - M^{me} Barille
 Warot - Barrielle - Cadimil - Boieldieu
 Lemaire - Daroux - Média

à midi 3/4 Petit Théâtre

Le Torador - en scène
 M^{me} Troy - M^{lle} Sannetrot - M^{me} Soumis
 Caussade

à midi 3/4 Théâtre

Mitta
 M^{me} Warot - M^{me} Faure de Fevre - M^{me} Vaër
 Barrielle

Leçon M^{me} Ambroise - Le Chateau - M^{me} Chardot
 M^{me} Geoffroy - Trompette
 M^{me} Nothman

M^{lle} Lemercier a demandé, ce soir à Jours Demain
 son rôle dans le roman d'Elvire - on avait
 assigné M^{me} Geoffroy - on a changé le nom.

le 1 ^{er} acte a com. à 8 h ²⁰	entra-acte	à 9-11	entra-acte	à 11-12	} Durée: 3h. 28 m
le 2 ^e a. ... à 9-11	entra-acte	à 10-33	entra-acte	à 11-12	
le 3 ^e a. ... à 10-11	entra-acte	à 11-37	entra-acte	à 11-12	

Chateau Trompette 1^{er}

M^{me} Moquet, St foy, Bonchard, Sillerup, Lemaire, Bertinelli
 Dufrenoy, Salimati, Legume, Courau, Andrieux
 M^{me} Cabel - Lemercier

8-
 8-9
 11-37



Annexe 11

Exemple de minutage sur le journal de régie du 12 janvier 1874.

L J K L - J L

Mardi 12 Janvier

à 11 heures 3/4 Théâtre

L'opéra - Le 1^{er} acte, en scène

M ^{me} Montaubry	Nathan	M ^{me} Quil	M ^{me} Moillone
Crosta	Coste	Barilli	Cormon
Gourdin		Galli	Carrie
		Carimir	Charlot

Com. à 8 - L'ouv. 8 - m^{te}

{ 1 ^{er} a.	1 ^{er} a.	8 - 8	8 - 44	entre acte	} 1 h ²⁰ 24
{ 1 ^{er} a.	2 ^{er} a.	9 - 4	9 - 24	entre acte	} 25
{ 2 ^{er} a.	1 ^{er} a.	9 - 49	10 - 33	sur	} 33
{ 2 ^{er} a.	2 ^{er} a.	10 - 34	10 - 44	entre acte	} 43
{ 3 ^{er} a.	1 ^{er} a.	11 - 7	11 - 22	sur	} 35
{ 3 ^{er} a.	2 ^{er} a.	11 - 23	12 - 12		} 35

4 h. 2.

M^{me} de foy n'a pas chanté les Compléments. en présence de M. M.

La Françoise du Roi de Garde 2^{es} Rép.

M^{me} Orchard, de foy, Pilleux, Duvornoy, Nathan, Bortolide, Dorville, Andrieux, Legu

M^{me} Belva, Quil, Cies, Desrois, Collas

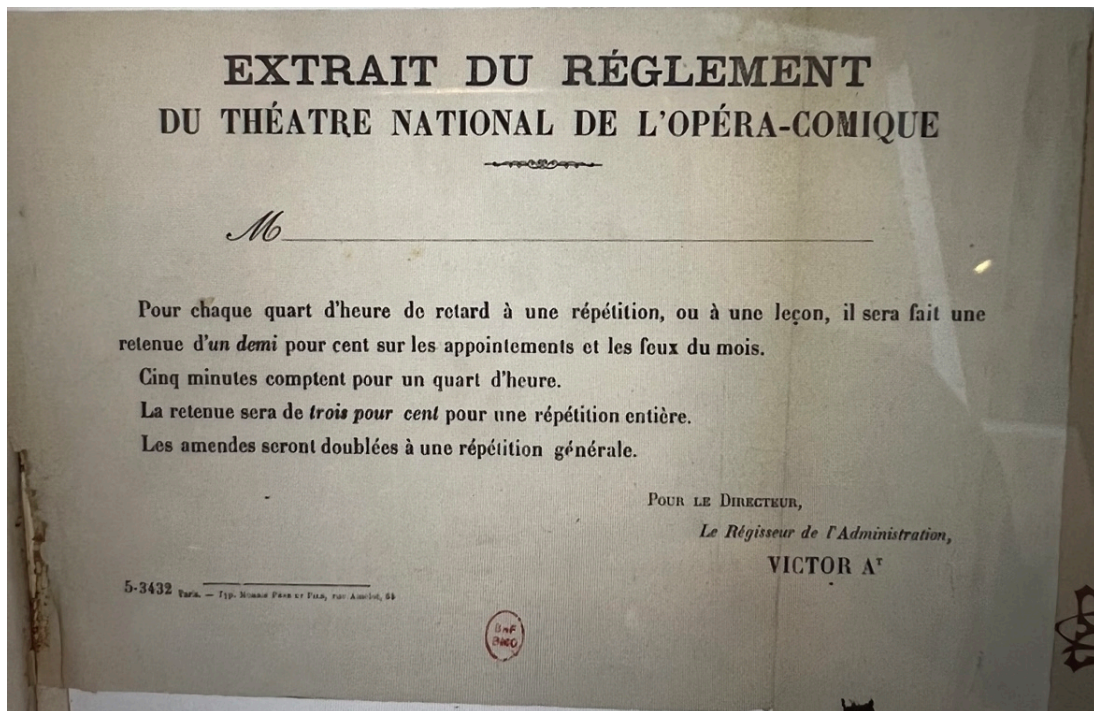
M^{me} Castells, Penoth, Garnet, Laporte, Couvet.

Monduit, Rose, Jélie, Bouche, Meyrnaud 7-1/2

8-
Monduit ?

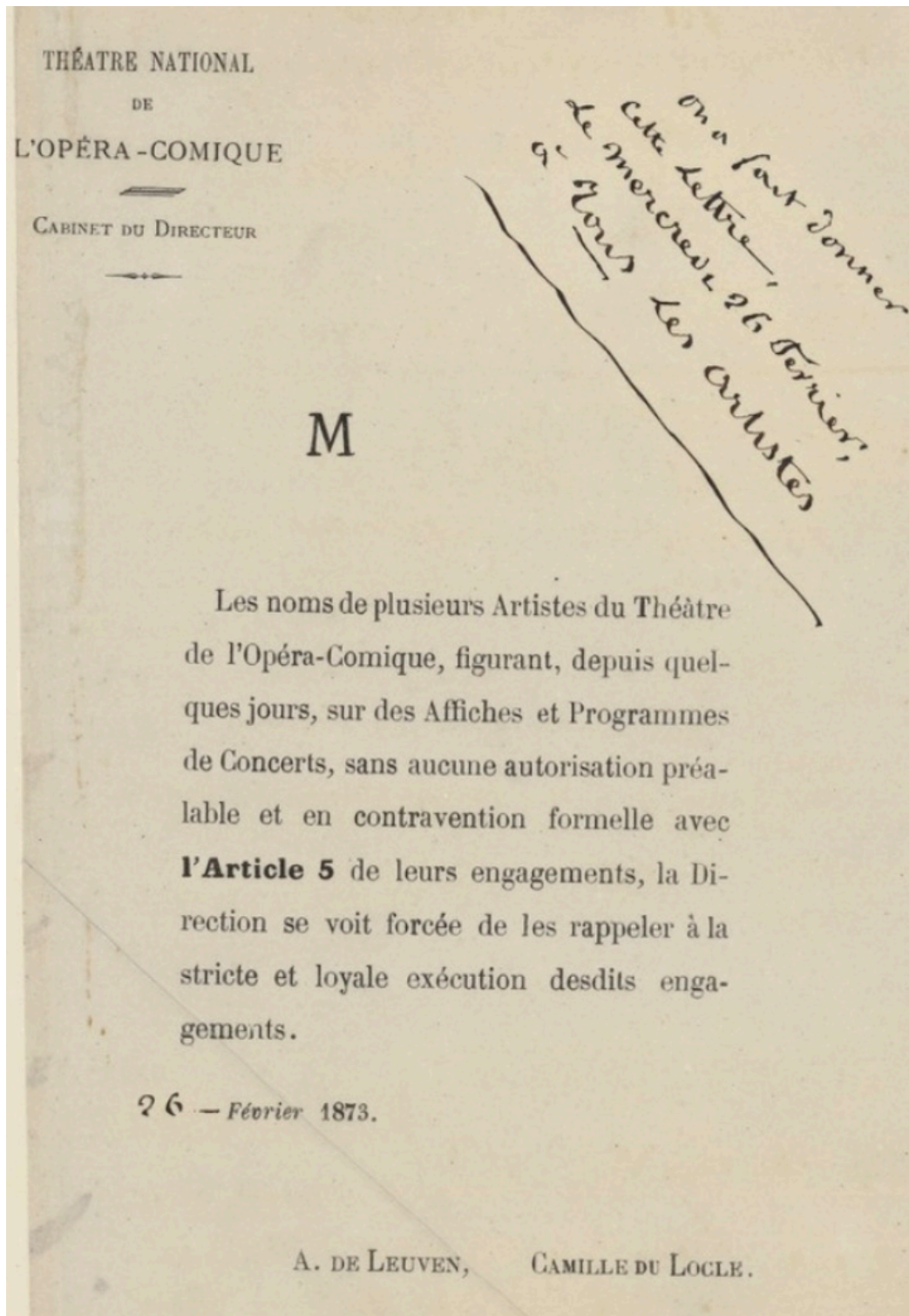
Annexe 12

Extrait du règlement de l'Opéra Comique pour la distribution des amendes inscrit au dos d'un billet d'avertissement conservé en marge du livre de régie pour la saison 1874-1875.



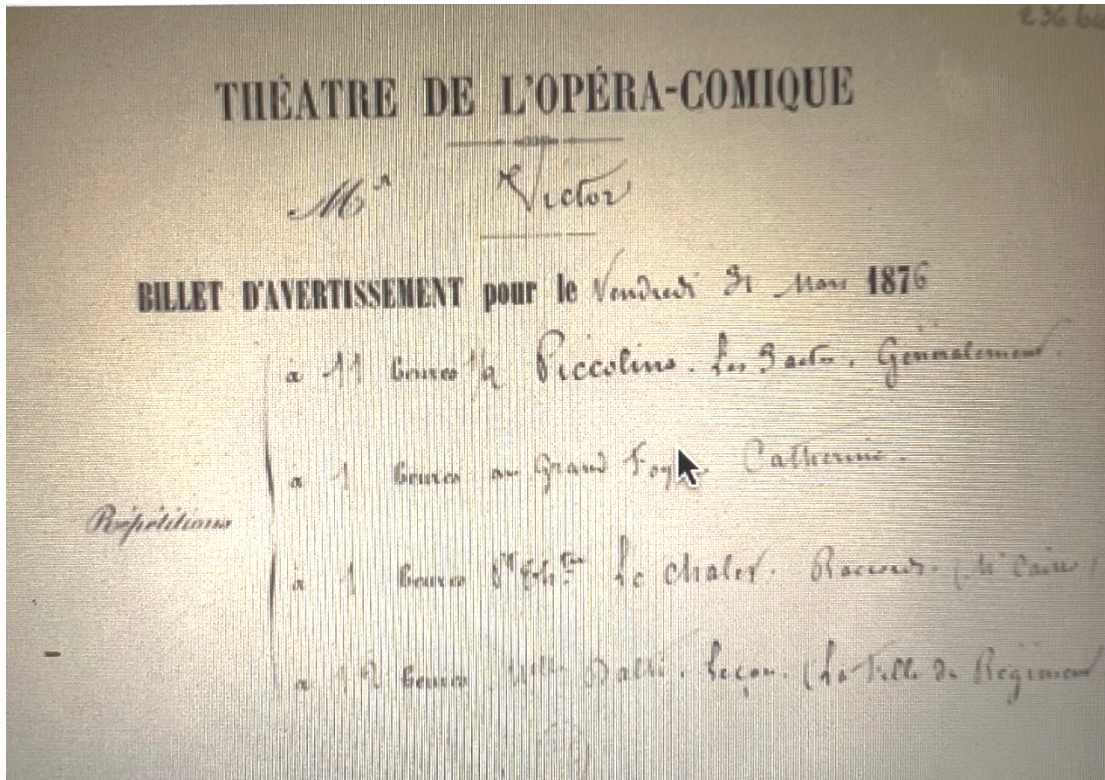
Annexe 13

Document invitant les artistes à se conformer au règlement, journal de régie pour la saison
1872-1873 de l'Opéra Comique



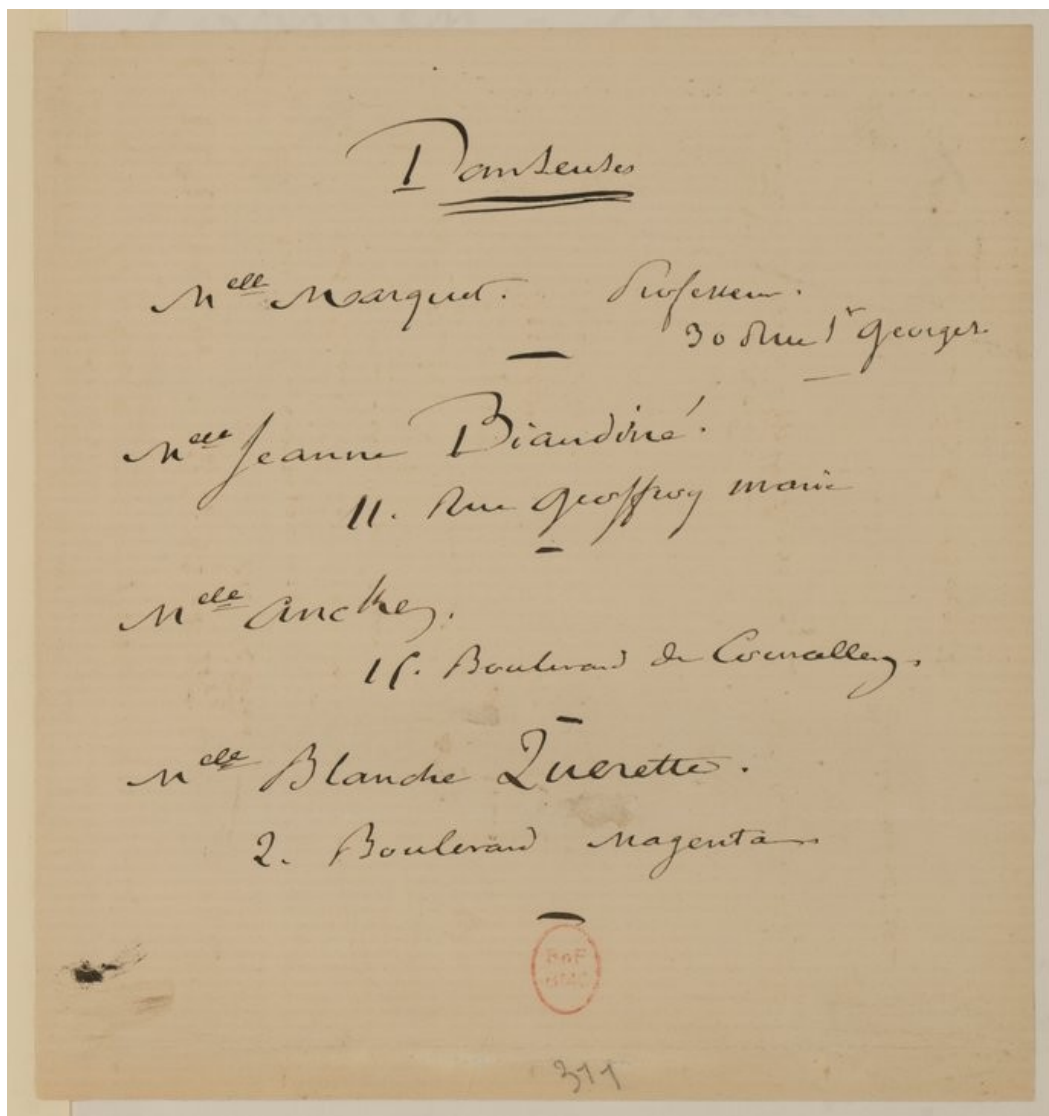
Annexe 14

Billet d'avertissement pour le 31 mars 1876 (destinataire inconnu).



Annexe 15

Adresses des danseuses. Registre 1874-1875.



Annexe 16

Lettre de Léon Melchissédec adressée à Palianti le 9 septembre 1872

MELCHISSEDEC, 1872 76a 8/9/1872
Paris, le 9th 1872
Monsieur Palianti
33 rue de la Paroisse
Mon cher Palianti,
Je suis toujours en, comptant
sur votre ~~bonne~~ bonne
commodité et sur votre exactitude
à tenir vos promesses.
Mais sachez que je n'ai
toujours été à mon affaire -
me, je n'ai sans rappeler
que j'attends votre réponse à
la première ^{bonne} du jour ou
j'aurai ou une répétition ou
à faire le soir - cela se
peut faire en faisant porter
par quelqu'un la dépêche
D'unan de la Doune
de le soir, moment ou
vous faites le service en

l'endemain

Plus sur tout cela, mais
 j'aurais à van le dire, car
 je n'ai rien si je manquais
 d'une minute à mon service.

J'ai reçu d'avance
 et vous prie de me croire
 votre dévoué,

Attilio

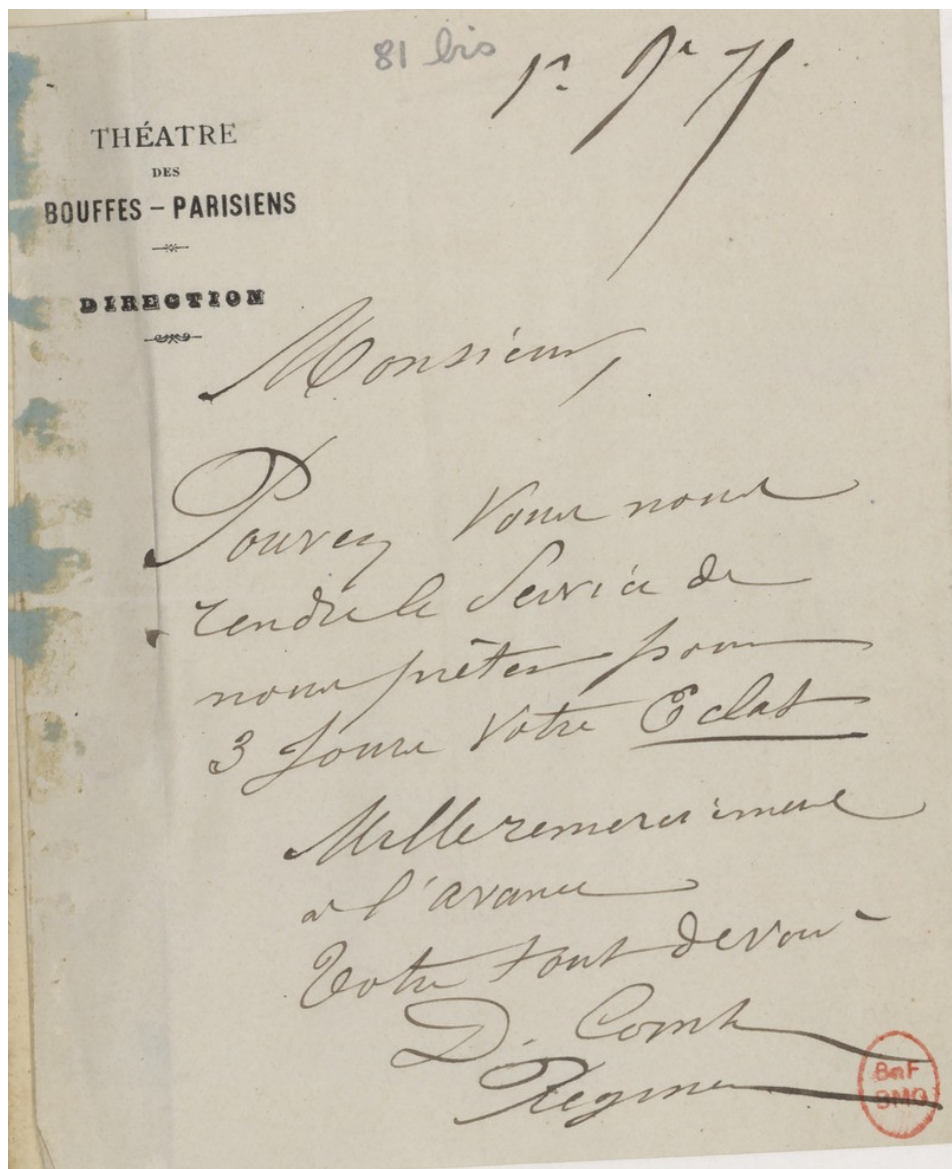
93 rue de St. Louis

Paris



Annexe 17

Lettre d'un régisseur du théâtre des Bouffes-Parisiens au régisseur de l'Opéra Comique pour une demande de prêt de matériel. Non datée. Conservée en marge du registre de régie de l'Opéra Comique pour la saison 1875-1876.



de suite à l'injonction que lui faisait un factionnaire de rentrer. C'est alors que le soldat, obéissant à sa consigne, a tiré le coup de feu. — Par bonheur, ajoute M. Baroche, l'impendent n'a pas été atteint, et je m'en félicite.

On pourrait croire que la discussion est épuisée. Point du tout. Le citoyen Médier de Montjou, fils de la rampe, il faut bien le dire dans le désir immodéré où il paraît être de se donner de l'importance, l'orateur encombre la question de faits et de commentaires qui rendent l'auditoire ou ne peut plus impatient. Il y a mieux, par la manière dont il s'exprime... il provoque souvent l'hilarité. Ainsi, à propos des insurgés de juin, condamnés aux travaux forcés, arrachés au bagne de Brest et jetés dans le Mont-Saint-Michel, il affirme que ces ex-forçats regrettaient les filières; tant leur nouvelle prison est intolérable. Ils demandent comme une faveur d'être renvoyés à Brest.

— On les laisse mourir de faim, s'écrie-t-il. Plusieurs m'écrivent que, pour se sustenter, ils sont forcés de faire la chisse aux rats et aux chats, qu'ils accommodent ensuite.

— Ces détails ne peuvent que compromettre la gravité des débats. — Mais l'orateur montre tout-à-coup une vive énergie lorsque, parlant de M. Louis Bonaparte, il rappelle que lui aussi a été insurgé, qu'il s'est levé deux fois contre son pays les armes à la main et qu'on ne l'a pas maltraité à Ham. — A propos de M. Baroche, il cite la fameuse phrase de sa profession de foi en Février 1848: *Je suis un de ceux qui ont devancé la justice du peuple!*

Les incidents se multiplient. Le citoyen Emile Péan interrompt, le citoyen Valentin s'élève, à propos de la consigne, une saillie fort piquante de M. Dupin; le citoyen Emile de Girardin veut évoquer le nom de Sybille Pellico, mais au lieu de toucher, il fait rire. — En dernière analyse, l'ordre du jour est adopté par 473 voix contre 205. L'Assemblée se sépara dans une vive agitation.

PHILIBERT AU DEFRAND.

Depuis trois ans, nos lecteurs le savent, nous nous sommes consacrés corps et âme à la défense des principes constitutionnels de la société. Nous n'avons fait sans opposition systématique, sans esprit de parti. Nous n'avons jamais eu de ligne que pour les révolutionnaires et les révolutions.

Les circonstances étranges au milieu desquelles la France se trouvait il y a deux mois, les bruits de coup d'état qui circulaient et que corroboraient des actes, don, on cherche en vain à dissimuler la portée, nous firent croire à une révolution nouvelle, et fidèles à notre mission d'ordre nous crûmes de notre devoir d'éclairer la route périlleuse où s'engageait le pouvoir.

Notre article vint d'être déclaré coupable par le jury et l'on sait avec quelle sévérité inouïe la loi nous a été appliquée.

Évidemment le jury n'a pu être impressionné que par la dernière partie de notre article; nous avions cependant cru fournir à l'audience la preuve matérielle de notre innocence sur ce point.

Le jury impressionné par le zèle politique de M. Suin en a jugé autrement, et n'a pas même trouvé dans les circonstances où l'article s'est produit, et dans les antécédents de la feuille que nous dirigeons, motif suffisant à l'admission des circonstances atténuantes.

Il ne nous reste qu'à remercier avec effusion M. Dufourgerais, notre défenseur, du zèle, du talent, de l'entraînement plein de chaleur avec lesquels il a discuté et réfuté l'accusation. Au mois de mars 1848, au moment où nous étions résolument sur la brèche pendant que tant d'autres tombaient, nous en avons la conviction, il eût suffi de quelques unes de ses éloquents paroles pour entraîner un acquiescement.

Aujourd'hui que la société est rassurée, et nous nous honorons d'y avoir contribué de tous nos efforts, on croit pouvoir non-seulement révoquer d'anciens décrets, mais encore les frapper avec nous de déshonneur, quoiqu'on ne fait des adversaires déclarés. C'est une polémique à outrance. Nous saurons d'ailleurs qu'il existe un parti en France, qui, s'il n'a rien appris, en recueille à tout oublier.

VIEUXMARI.

Il est certaines époques, dans l'histoire des peuples, où le doute, l'indécision, l'absence complète de croyance placent sur les esprits comme un souffle de mort. La raison des choses, la distinction du bien et du mal, du juste et de l'injuste, tout disparaît ou se confond en une vague notion de l'intérêt personnel, en une perception imparfaite et raccourcie de toutes choses.

Aujourd'hui, nous en sommes venus à cette prostration de toutes les puissances morales et dans cet affaissement complet de vitalité; c'est à peine si quelques lueurs brillent encore pour nous éclairer de leurs pâles clartés; du reste, ce n'est pas la première fois que la France se trouve sur le point de sombrer dans l'aliénation. Vers l'an 1589, si nous nous en souvenons bien, une terrible tempête se déchâna sur notre monarchique pays et l'ébranla jusque dans ses fondements. Le dernier des Valois se trouva affaibli par les princes lorrains qui voulaient mettre la main sur le sceptre royal et changer la dynastie. Ces princes étaient remarquables par toutes les qualités du corps et de l'esprit, ils étaient d'une noblesse aussi illustre qu'ancienne, ils étaient vaillants, dans ces temps où la vaillance passait avant tout, et cependant ils échouèrent. Henri III tombé, mais le Bourbon de la Navarre, son lointain héritier, ne réussit devant lui, prétentions des Guises, aspirations à des libertés inconnues (le désordre se couvrait toujours du manteau nommé liberté) et rétablit la glorieuse filiation de nos rois. Il est des hommes pour qui l'histoire n'est rien, qui n'apprennent rien et qui considèrent les choses avec une courte vue sans les comprendre. Quelques années pour eux forment une époque, et l'époque présente est tout ce qu'ils connaissent.

Ce n'est point pour eux que nous parlons; nous parlons au nom des destinées immuables qui président au sort des nations, parce que depuis 89 il y a eu interruption,

désordre, événements tragiques, agitations sans cesse renouvelées, révolutions, si ce mot n'est point usé (il doit l'être, car nous sommes convaincus que dans la postérité on n'appellera plus ces mouvements évènements, des révolutions, mais des révoltes); ces esprits aveuglés, et sans regard croisés que par là il faut être normal, que tout est fini, qu'un autre monde doit recommencer; mais qu'ils se souviennent du mot, de ce sage antique, de *Solonon*, qui disait: *Nihil novum sub sole*, et qu'ils soient convaincus que l'ère qui pendant dix siècles a étendu ses grands rameaux sur la France, n'est pas déracinée, et qu'il y prolongera longtemps après que leurs voix hostiles se seront éteintes dans l'oubli.

Certes, Napoléon Bonaparte fut un grand général, et cependant, chose étrange, le résultat de ses combats prodigieux fut le presque anéantissement de la France; ainsi l'abus, génie, toutes les qualités possibles données à l'homme sont impuissantes lorsqu'il s'égare hors de la route tracée; rien ne prévaut jamais contre la raison de l'humanité; les historiens sont limités, tous les faits de l'histoire parlent pour nous; quels sophismes peuvent répondre à des faits consacrés par les siècles?

Ces réflexions nous ont été inspirées par la lecture d'un article du *Paysan* où l'on dit: *La légitimité de Napoléon sera éternelle*, comme si un accident doit appeler légitime; et encore ceci: *Une dynastie trois fois renversée par le peuple est une royauté éternellement irrévocable*; comme si vingt fois renversé ce puissant roseau, qui peut plier, mais qui ne se brise jamais, ne se relève pas autant de fois. Plus il y aura de révoltes des peuples, et plus la force monarchique se montrera; les lites qu'elle soutient en dépit de tout, prouvent sa force qui lui vient de causes plus qu'humaines.

C'est l'article de M. Halévy qui nous a servi de prétexte.

DE MIBARBAE.

On lit dans le *Charivari*:
Le général du *Corvair*, l'auteur d'un article intitulé *l'ère des César*, ont été condamnés, l'un à six mois de prison, et deux mille francs d'amende, l'autre à un an de prison, et deux mille francs d'amende.

Le gérant de l'*Opinion publique*, pour avoir reproduit l'article incriminé, subira trois mois de prison et paiera mille francs au fisc.

Quelle question la différence de nos opinions au point de vue politique, nous enregistrons toujours avec douleur les condamnations qui frappent nos confrères. La liberté de la presse nous semble un patrimoine que nous devons défendre en commun.

TANIEL BELORD.

En France, nous sommes très spirituels, trop spirituels même, car cet excès d'esprit nous fait dédaigner et nous empêche d'avoir une qualité moins brillante, c'est vrai, mais de beaucoup plus nécessaire, et qui nous serait bien autrement utile dans notre triste situation.

Ugaldé pour chanter à Londres, pendant ses deux mois de congé, le *Torador* et le *Cad*, traduits en italien. C'est là un nouveau débouché ouvert à nos artistes et à nos auteurs, et ce n'est point le résultat nous le savons de la sage combinaison qui a porté M. Lumley à la direction du théâtre Vendador.

En attendant, je ne dirai point qu'un sauteur nous est né, mais une jolie femme nous est venue, et c'est bien rare une jolie femme au théâtre, une femme jeune et belle qui en cassant l'oreille n'attriste pas les yeux. Je sais bien que les amateurs acécités de l'art immatériel dédaignent ces attraits périssables. Guenilly, si l'on veut, une guenille n'est chose. J'avoue que je vais au théâtre autant pour voir que pour entendre, et le public apparemment me ressemble, car on le voit courir où sont nos pas les meilleures, mais les plus belles et les plus jeunes cantatrices. Sous ce rapport, Mme Fiorentini, dont je vous ai déjà tracé l'histoire, n'a rien à envier à personne.

Elle a débuté mardi dernier par le rôle de Norma, et aucune parole ne saurait rendre l'impression que sa taille, sa démarche ont produite sur les spectateurs. Des cheveux noirs d'un souplesse, d'un luisant, d'un velouté, d'une abondance incroyables; des yeux bien fondus, bien limpides, étincelants comme deux escarboucles, des bras qu'on dirait taillés par Praxitèle dans le plus beau marbre de Paros; des épaules d'une blancheur éblouissante; la mollesse de l'Andalouse relevée par la fermeté d'Irlandaise; le pied d'une Espagnole; la main d'une patriote; les attitudes dédaignées, hardies, impérieuses d'une Romagne; telle est l'esquisse nullement flatteuse de la jeune débauchante. Sa voix, si étendue, d'une vigueur et d'un timbre admirables, a des notes caressantes et douces qui disposent l'âme à une tendre rêverie, et pénètre les sens d'une indéfinissable volupté. Sans doute, cette jeune femme de vingt-deux ans n'a pas le talent consommé qu'on n'acquiert que par l'étude, et par de longs travaux. Mais nous voici revenus au temps de Sévérius où de belles et jeunes artistes comme Giulia Grisi débattaient à

la fleur de l'âge, et se formaient successivement sous les yeux du public. Nos théâtres ne sont plus transformés en hôpitaux de malades civils, où, pour être admis, il faut faire preuve d'une maturité respectable, ou d'une infirmité manifeste.

Je n'oublierai point ce soir une ingratité. Mme Lullia Van Gelder, qui en devenant Mme Giuliani, s'est complètement transformée. Elle chante et prononce l'italien, comme pourrait le faire une fille de Gorgoliani, un des meilleurs maîtres de Florence. Elle pense et vocifère à ravir, et depuis longtemps nous n'avions vu une Adalgisa plus brillante et plus courtoise.

On avait parlé à Lablache je ne sais quels projets de prépondérance, d'usurpation et de monopole sur la nouvelle entreprise dont on le disait secrètement un des associés et des bailleurs de fonds. On prétendait qu'il avait imposé l'engagement de ses deux fils, Falai qui chante à Londres non sans succès, et le cadet, Noelle, qui a une fort jolie voix de baryton. Autant d'obligations, autant de mensonges. D'abord, Lablache est trop sage pour risquer ce qu'il a gagné pendant sa longue et honorable carrière dans les chances d'une affaire incertaine et difficile. Loins de pousser ses enfants, il n'a point voulu qu'il en fût question par une débauchée excessive. Et pour ce qui est de ses prétentions personnelles, qu'on lui suppose bien injustement, il y a répondu par une réputation éclatante et prépondérante. Il est rentré par le rôle d'Orcozio, dont M. Tagliaflo lui-même ne voulait plus, et qui fut rempli sous la direction de M. Vatel, dans une soirée mémorable par le bottier de Mario.

L'Opéra a repris les *Huguenots* bien avant que nous nous y soyons attendus. On avait décidé d'abord de donner six représentations du *Prophète* avec Mme Viardot. Mais enfin nous n'avons pas à nous en plaindre. Un peu plus tôt un peu plus tard, c'est toujours dans un ouvrage de Meyerbeer, du seul homme qui ait le public de l'Opéra une influence incontestable et

souveraine, que nous avons pu admirer le grand artiste sans vouloir lui faire tort, si à M. Laborde, non plus, qui chante avec beaucoup d'éclat le rôle de la reine Marguerite; nous prions le lecteur de nous permettre d'insister sur le succès de Roger. Le rôle de Ramon nous paraît, de tous ceux que Roger a joués jusqu'à l'Opéra, le plus parfaitement rendu, et celui qui lui fait plus d'honneur. A la vérité, d'autres artistes, les plus habiles et les plus remarquables, se sont fait bruyamment applaudir en exécutant la vigueur de leurs poignons quelques passages et quelques notes où le parleur se déchaîne, sans se soucier de l'ensemble, de l'ordonnance, et du style général de l'ouvrage. Mais depuis Nourri, personne n'a si bien compris et interprété ce rôle que Roger. Il est brave, ému, vaif à son arrivée dans cette cour dissolue; il a merveilleusement saisi ce mélange d'ansérété et de grâce, de bravoure et de tendresse, qui résulte d'une éducation sévère et d'un naturel aimant et candide. Il a mis de la simplicité et il en fallait, de la passion, du chagrin, du désespoir dans les grandes scènes où la situation devient terrible, du charme partout.

M. Olon, qui débute par le rôle de Marcel, a une excellente voix de basse, beaucoup d'intelligence et de sentiment. Brémond s'est fort bien acquitté du rôle de St-Briz. Il y a eu le premier jour de cette reprise un léger accroissement. Un artiste a manqué son entrée et le public a dû attendre plusieurs minutes avant que la représentation suivît son cours. Bien que d'autres journaux aient signalé cette négligence, nous n'en voulons faire mention ni à l'admiration ni à la blâmant. C'est un oubli pardonnable et qui ne doit jeter aucun nuage sur le succès de la soirée.

Je ne vous ai parlé que théâtre et musique. Le mauvais temps n'y a constamment retenu. M. de Saint-Georges a reçu chez lui, samedi dernier, mais sans équivoque de critique n'ont empêché de me rendre à sa gracieuse invitation. Le monde n'est pas encore revenu, les salons ne sont pas ouverts, et à moins de

Je veux parler du bon sens.

Qu'est l'esprit sans le bon sens? Un navire, dépourvu de lest et de gouvernail, jette des vents et des vagues, et qui se brise infailliblement contre l'écueil; un aveugle, privé de conducteur, qui marche au hasard, se cogne à tous les angles, trébuche à tous les pas et finit par tomber dans le fossé.

Voilà où nous en sommes arrivés avec tout notre esprit. Nous nous brisons contre l'écueil, nous barbotons dans le fossé, et cela faute d'un peu de ce bon sens que nous accablons d'épigrammes.

Avec moins d'esprit, nous n'effrions peut-être pas inventé le vandévisme, le paralogisme, le calembour par à peu près, nous ne nous ferions pas pendre, comme le dit Mérimée, plutôt que de manger un bon mot; nous, avec plus de bon sens, nous n'aurions pas à coup sûr créé cette chose malsaine et maussade qu'on appelle révolution, et la compensation serait très-suffisante, ce me semble.

Et maintenant, qui nous détournera de l'écueil? qui nous tirera du fossé? Le bon sens, encore lui et lui seul.

Ayons donc de l'esprit, le *Corsaire* n'y peut faire opposition; mais ayons du bon sens.

Nous nous en trouverons très-bien, je vous assure. Malheureusement, dans notre belle patrie, si l'esprit court les rues, le bon sens reste enfermé chez lui à triples verrous!

CARNAIS DE COURTOIS.

Souvenir de Fie VII.

C'était un bon vieillard; je le vois, comme si c'était hier. Une physionomie douce, résignée, spirituelle. Il traversait la grande galerie du Louvre, donnant à droite et à gauche sa bénédiction. Tout le monde se mettait à genoux, tous ceux qui étaient là, Henriot de Penney, le maréchal Soult, magistrats, généraux, vieux gradés. Un tout petit jeune homme, l'air rogue, le cou raide, la mèche démocratique derrière l'oreille, se tenait droit tout seul. Le Souverain-Pontif s'approcha, le bénit lui dit, avec un doux sourire: Mon enfant, la bénédiction d'un vieillard porte toujours bonheur.

Je suppose que le fier sicambre dut baisser les yeux pour le moins.

Nous avons aujourd'hui des sicambres poètes qui trouvent ce noble refrain:

A genoux devant Fourier.

(Avec cotif et sentiment: bis).

A genoux devant Fourier.

Ceci se chante le soir, comme qui dirait chien et loup.

Solpier disant en vile prose, à la tête de ses blouses: *Chapeau bas! voilà votre maître qui passe.*

A genoux! est plus poétique et part d'une âme plus élevée. O Gessler! Gessler! vous étiez humble auprès de la démocratie!

ABEL DUCRESNE.

vous mettre en *causeries* quelque vieux vandévisme, ou quelque anecdote surannée qui traîne dans tous les almanachs. Il faut bien que nous nous contentions vous et moi de ce que le bon Dieu nous envoie.

Un sent moi pour signaler à l'autorité une affreuse et révoltante barbarie dont les mandataires brevetés du Pont-Neuf et des curieuses se rendent coupables sur de pauvres créatures innocentes. Je m'adresse de l'immobilité presque complète de ces pauvres enfants qui se croient si ne pleurent, malgré le plumeau vent auxquels ils sont exposés. Un médecin m'a répété l'horrible secret de cette immobilité apparente. Il a été appelé naguère pour soigner un de ces petits malheureux qui se mourait. On l'avait empoisonné par une forte dose de pavot pour couper court à ses gémissements et à ses plaintes. Dans cette hideuse mise en scène de la mort et du vagabondage, on a tantôt besoin que les enfants pleurent et se lamentent, pour exciter la pitié, et ceux-là on les fouette, on les torture, on les place jusqu'au sang, tantôt l'on préfère qu'ils remplissent des rôles muets, et ceux-là on les abreuve de narcotiques. Il suffit de dénoncer ces horreurs pour qu'on les fasse à l'instant cesser, si l'on parvient à saisir les misérables qui outragent la nature humaine et l'honnettement la loi sous les yeux mêmes des agents de la force publique.

P. A. FLORENTINO.

THEATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN.

LES AMOUREUX DE LA GRAND MÈRE.

Vaudeville en 1 acte, de Madame ANAIS SEGALAS.

Mme Anais Segalas est un de nos plus charmants poètes, mais dans le siècle de fer où nous vivons, qu'a-t-on fait de la poésie?

NOUVELLES A LA MAIN.

Un de ces soirs, M. Bonaparte honorait de sa présence le théâtre des Variétés. On jouait le *Supplément de Tartare*, et M. le président de la République paraissait prendre le plus vif intérêt au désespoir d'Arnald, qui plait entre un bon souper et une jolie femme, n'ose toucher ni à l'un ni à l'autre à cause de sa constitution.

« Que les chevaux sont heureux, disait un mari pauvre. Lorsque leur coran est trop long, on la leur coupe! »

CARNAIS DE COURTOIS.

La Montagne parle de faire la guerre aux insectes dévorants.

Les rongeurs se mangent entre eux.

« Tout est au rebours du sens commun depuis 1848: l'occupation ordinaire des maçons est de construire; eh bien! ils sont nommés dans la personne de M. Nadault un représentant qui ne parle que de démolir. »

LES AVENTURIERS POLITIQUES.

L'aventurier voguant sur l'immense Atlantique.

Où naviguent tous les partis,

Saisant les temps changeant d'avis

Et servant tour à tour, rois, César, républicain.

Sans gloire, mais son sans profit.

A fait le tour du monde politique.

ALFRED DE MEHLERAT.

UNE DISCUSSION LITTÉRAIRE.

Admirez les beautés dont se pressent fourmille!

— Tullien! pour ce tas-là comme vous des chaudi!

— Quel style inimitable! — Il n'est pas sans défaut.

Nah! c'est vain, qui par son talent heille.

Ne lui va pas à la cheville.

— Laissez donc! j'en connais qui sont allés plus haut.

J. LOTT.

LE PROPRE ET LE MALPROPRE. — Pendant que l'on traitait la question de propriété publique à l'Assemblée nationale, le *Paveur* a eu un à-propos charmant, il a écrit que le général Cavaignac était l'homme le plus considérable du parti républicain, *proprement dit*. Et le père Pierre Leroux, *malproprement dit*.

L'HISTOIRE, PAR M. H. — Cette dame qui a détroué définitivement M^{lle} F..., suit avec le plus vif intérêt et le plus grand profit les études historiques d'un de ses neveux. Seulement elle trouve l'histoire triviale par moments. L'histoire de Pyrrhus nous a valu l'autre jour un beau mouvement d'indignation de la part de cette noble amie.

— Comment! c'est-à-dire, dans un livre sérieux, nommer une bataille, la bataille de Héliès (d'Héraclée). Ah! mon neveu! cela sent la pipe cuillée et l'estaminet!

G. GUTTINGER.

FAITS DIVERS.

Avant-hier, un individu nommé Dargenteuil, placé au Paradis du théâtre dit le *Petit-Lazary*, imagina d'asperger le parterre avec le contenu d'une bouteille d'alcool volatil; des habits, des robes et des visages furent brûlés; le spectacle fut interrompu et l'homme fut conduit à la préfecture de police; ce qui ne gâtra pas les uns et ne recommanda pas les autres.

— Déjà Bordeaux et La Rochelle ont adressé des pétitions à l'Assemblée nationale, réclamant la solution de la question des sucres. Marseille vient de suivre leur exemple. Dans une réunion des principaux négociants de Marseille, il a été décidé que le commerce de cette ville adresserait à l'Assemblée une pétition tendant à ce que la loi des sucres fût votée aussitôt que possible.

— Le résultat des derniers recensements faits en Suisse, qu'il y a présentement, dans les divers cantons, 4539 réfugiés politiques de toutes nations, plus ou moins compromis.

— Un navire français, partant de Cam-Sing-Moun, province de la Chine, pour se rendre au Péou avec une cargaison de soierie et 480 ouvriers chinois est rentré en route de Hong-Kong, apportant la nouvelle que les Chinois avaient massacré le capitaine, son premier, son troisième lieutenant et le subordonné, après qu'ils avaient forcé le lieutenant, qui s'était sauvé dans les humes, à descendre, et conduire le bâtiment à Hong-Kong. Aux approches de cette ville, 120 Chinois s'étaient saisis dans les chaloupes, emportant le plus qu'ils ont pu de la cargaison. Les autres ont été livrés à la justice du pays.

— Nous avons lu avec plaisir une brochure nouvelle de M. de Lacombe, intitulée: *Republique, Reaction — Appel au peuple*, qui est pleine d'actualité et d'intérêt.

L'auteur après avoir montré que l'ancienne république n'a pas pu se maintenir en France, bien qu'on en ait essayé sous toutes les formes, cherche si la nouvelle n'est plus viable. Regardant le retour à l'ancien ordre de choses comme inévitable, il engage l'Assemblée nationale à réparer le tort grave du gouvernement provisoire, en faisant un appel aux citoyens pour qu'ils aient à exprimer leur opinion sur la forme de gouvernement qu'ils préfèrent et sur le prince de leur choix.

VIENNOY.

M. les Souscripteurs dont l'abonnement expire le 30 novembre, sont priés de renouveler leur abonnement s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal.

BOURSE DU 23 NOVEMBRE.

Table with 2 columns: PREMIER COURS, DEUXIEME COURS. Values include 5 00 03 00, 3 00 57 80, 5 00 93 15, 3 00 57 85.

L'un des propriétaires, gérant, CONSTANT LAURENT.

Imprimerie de M^{me} de LACOMBE, rue d'Anglem, 14.

viennent à leur tour souffler sur ce rêve d'une nuit d'été, et le poétal s'est en réalité que celui de l'alcove de l'alcove, peint à l'écaille où la grande mère fait venir, c'est-à-dire jeune, belle et adroite.

D'ailleurs ont merveilleusement acquiescé du rôle de Fabien; le public a ri et applaudi. Nous félicitons de grand cœur l'auteur et le théâtre d'un succès qui ne laisse rien à désirer.

RENE DE ROYGO.

C'est aujourd'hui 23 novembre, à 2 heures, que la Société Ste-Cécile donnera dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49, son Concert d'inauguration dont voici le programme: 1. Symphonie en si bémol, de Beethoven; 2. Pastorale, chœur de xxx siècles à 3 voix, sans accompagnement; 3. Air d'Anacréon, de Grétry, chanté par M. Basiste; 4. Fragments du grand Odeur, de Beethoven, pour instruments à vent, exécutés par MM. Romelme, Garimond, Leroy, Mongé, Marjoli, Lemberg, Hahry et Maury. (Exécuté pour la première fois à Paris). 5. Grand défilé, de Beethoven, chœur avec accompagnement des instruments à cordes, exécuté pour la première fois à Paris, 6. Air de Montaro et Séphanie, de Beron, chanté par Mlle Félix Molan; 7. Ouverture de l'Opéra Tamhauser de R. Wagner. (Exécuté pour la première fois à Paris). L'orchestre sera dirigé par M. Seghers.

COURRIER DRAMATIQUE.

Ce soir, aux Français, par extraordinaire, Mlle Rachel dans *Marie Stuart*, et rentrée de M. Ligier par *Leicester*.

— A l'Opéra-Comique, *Giraldi* par Apicran, Bassine, Ricquier, Sainte-Foy, Mlle Molan et Meyer, et le *Châlet*, joué par Jourdan, Hermann-Léon et Mlle Lemercier.

Annexe 19

Article « Mise en scène » extrait du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885 d'Arthur Pougin p. 522

522

MISE EN SCÈNE.

en loge, c'est-à-dire que l'on a rangé dans chaque armoire toutes les parties du costume que chacun, depuis le premier artiste jusqu'au dernier comparse, doit trouver sous sa main quand viendra le moment de s'habiller. Coiffures, barbes, moustaches, maillots, vêtements de toute sorte, chaussures, armures, etc., etc., ce sont des milliers d'objets qu'il faut disposer méthodiquement. Quand une indisposition survenant au dernier moment nécessite un changement de spectacle, tout ce travail doit être fait à nouveau, tout doit être méthodiquement déplacé et remplacé ; aux pourpoints, aux toques des *Huguenots*, il faut substituer les robes de moine, les manteaux de *la Favorite*, ou les *pèplum* et les voiles d'*Alceste*, pendant qu'en même temps sur le théâtre les machinistes remplacent le *château de Chenonceaux* par les *jardins de l'Alcazar* ou par le *temple d'Apollon*. »

MISE EN SCÈNE. — Voici l'un des côtés les plus intéressants, les plus curieux et les plus compliqués de l'action scénique et de la représentation théâtrale. On peut dire qu'en dehors de la récitation pure, c'est-à-dire de la diction ou de la déclamation, comme on voudra l'appeler, la mise en scène englobe tout, comprend tout, embrasse tout, aussi bien au point de vue du matériel que du personnel : l'un et l'autre se trouvent même souvent en elle si bien confondus, qu'on ne saurait les dégager et les traiter séparément. En effet, la mise en scène est l'art de régler l'action scénique considérée sous toutes ses faces et sous tous ses aspects, non seulement en ce qui concerne les mouvements isolés ou combinés de chacun des personnages qui concourent à l'exécution de l'œuvre représentée, non seulement en ce qui concerne les évolutions des masses : groupements, marches, cortèges, combats, etc., mais encore en ce qui est d'harmoniser ces mouvements, ces évolutions avec l'ensemble et les détails de la décoration, de l'ameublement, du costume, des accessoires. Il est clair qu'on ne fera pas évoluer des hommes comme des femmes, une escouade de soldats comme un groupe de nymphes, des chevaliers bardés de fer et armés de lances comme une troupe de paysans aux habits légers et libres de leurs mouvements.

D'autre part, il est certain que les mouvements d'un grand personnage en costume de cérémonie, comme un souverain dans son palais, ne sauraient être les mêmes que ceux d'un bon bourgeois agissant dans son salon. Enfin, cent ou deux cents individus, figurant une scène de tumulte dans la cour d'une prison, ne pourront se mouvoir de la même façon que s'ils simulent une révolte en plein air, sur une place publique, dans un décor large, spacieux et ouvert de tous côtés. On voit que la mise en scène, envisagée au seul point de vue du personnel, est chose essentiellement mobile, variée de sa nature, qu'elle dépend pour une grande partie des conditions extérieures du drame, et qu'elle doit se modifier selon les exigences particulières de la scène.

Quant à la mise en scène matérielle, elle n'est pas moins compliquée, surtout lorsqu'il s'agit d'un ouvrage un peu important sous le rapport du spectacle, que ce que j'appellerai la mise en scène *humaine*. Il faut que le régisseur, chargé de ce service extrêmement difficile et qui comporte des détails de toutes sortes, se rende un compte exact de l'action qu'il doit faire représenter, de l'époque et du lieu où elle se passe, des costumes et de la condition de chacun des personnages, afin de régler la disposition des décors et des praticables, celle de tous les accessoires nécessaires au jeu scénique, la manœuvre des changements à vue, celle des trucs s'il y a lieu ; il faut qu'il se rende compte aussi de l'espace dont il dispose pour les évolutions des masses et de la façon dont il pourra faire mouvoir celles-ci selon le plus ou moins d'encombrement de la scène et la nature des événements qu'il lui faut mettre en action.

Pour une pièce même intime, sans apparat et sans fracas d'aucune sorte, la mise en scène est souvent fort délicate à régler. Dans la vie ordinaire, deux personnes pourront causer pendant une demi-heure dans un salon sans bouger, sans, pour ainsi dire, faire un mouvement. Il n'en est pas de même au théâtre, où l'immobilité est impossible, et où cependant les mouvements, dans une situation de ce genre, ne doivent être ni trop accusés, ni trop brusques, ni trop fréquents. Il faut donc régler avec soin la position diverse des personnages,

les passades, les mouvements discrets, les jeux de scène à peine indiqués, les entrées, les sorties, les changements de plan, tous ces mille détails qui échappent au spectateur le plus attentif, mais qui sont le fond même de l'action scénique et dont l'inobservance le glaceraient en lui enlevant toute illusion. On peut s'en rendre compte en voyant, par exemple, à la Comédie-Française, ces adorables proverbes de Musset, à deux ou trois personnages, comme *un Caprice* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*; on verra que la scène est toujours occupée, active sans qu'il y paraisse, et que ces entre-tiens mignons sont coupés à tout instant par quelque mouvement, quelque passade, quelque changement de position, sans lesquels il n'y aurait que langueur et monotonie.

Mais s'il s'agit d'un ouvrage à grand déploiement scénique, c'est bien une autre affaire. Ici nous pouvons prendre pour exemple l'Opéra, qui est un modèle en son genre, et nous verrons quelle étonnante variété, quelle souplesse infinie on apporte au théâtre dans le développement des masses, dans la manière de les disposer, de les mouvoir, de les combiner pour produire les plus grands effets, ou les plus charmants, ou les plus pittoresques. Sous ce rapport, le troisième acte des *Huguenots*, avec ses épisodes successifs, si bien imaginés par le poète, est un véritable chef-d'œuvre. On peut citer aussi, comme splendeur, le magnifique cortège du premier acte de *la Juive*; comme sévérité, la scène du concile du premier acte de *l'Africaine*; comme puissance, le tableau du vaisseau du même ouvrage; comme sentiment pittoresque, le divertissement des Patineurs du *Prophète*; comme grâce charmante, différents épisodes du ballet de *Giselle*. Dans nos théâtres de féerie, où la mise en scène se complique du jeu des trucs, elle amène aussi des effets surprenants. Qui n'a vu, au Châtelet, à la Porte-Saint-Martin, ces féeries légendaires, *les Pillules du Diable*, *le Pied de mouton*, *la Biche au bois*, *Peau d'âne*, et qui n'a été surpris des effets merveilleux qu'un metteur en scène habile peut obtenir sur un espace de quelques mètres carrés, déjà très encombré par les décors, et qui pourtant doit lui suffire pour faire agir cent, deux cents et jusqu'à trois cents indivi-

us, accompagnés quelquefois de vingt ou trente chevaux! Il en est de même souvent pour les grands drames, qui, à l'occasion, donnent lieu à un spectacle plein de puissance et de grandeur. Certains drames d'Alexandre Dumas sont restés justement célèbres sous ce rapport, entre autres *Monte Cristo*, *les Trois Mousquetaires* et *le Chevalier de Maison-Rouge*.

En ce qui touche le décor, la mise en scène s'augmente parfois de certaines difficultés particulières: ainsi, par exemple, lorsqu'un auteur, voulant produire simultanément plusieurs actions différentes, juge à propos de partager le théâtre en plusieurs parties. Ce moyen a été souvent employé. Dans *Guido et Ginevra*, dans *Aïda*, le théâtre est divisé en deux dans le sens de sa hauteur; dans *le Roi s'amuse*, la scène offre trois parties différentes, et elle est partagée en quatre dans *les Contes d'Hoffmann*. Beaucoup de soins sont nécessaires pour donner de l'unité à ces actions diverses.

Le public ne se doute point de la peine qu'on se donne, de l'ingéniosité qu'on déploie parfois pour ses plaisirs, des ruses auxquelles on a recours pour exciter sa surprise ou son admiration. En voici un exemple assez original qui date de deux siècles, c'est-à-dire de la reprise de l'*Andromède* de Corneille qui eut lieu en 1682; il est ainsi rapporté dans les *Anecdotes dramatiques*:

Les grands applaudissemens que reçut cette tragédie portèrent les comédiens du Marais à la reprendre après qu'on eut abattu le théâtre du Petit-Bourbon. Ils réussirent dans cette dépense, et elle fut encore renouvelée en 1682 par la grande troupe des comédiens, avec beaucoup de succès. Comme on renchérit toujours sur ce qui a été fait, on représenta le cheval Pégase par un véritable cheval, ce qui n'avoit jamais été vu en France. Il jouoit admirablement son rôle, et faisoit en l'air tous les mouvemens qu'il pourroit faire sur terre. Il est vrai que l'on voit souvent des chevaux vivans dans les opéras d'Italie; mais ils y paroissent liés d'une manière qui, ne leur laissant aucune action, produit un effet peu agréable à la vue. On s'y prenoit d'une façon singulière, dans la tragédie [d'*Andromède*, pour faire marquer au cheval une ardeur guerrière. Un jeûne austère, auquel on le réduisoit, lui donnoit un grand appétit; et lorsqu'on le faisoit paroître, un gagiste étoit dans une

coulisse et vannoit de l'avoine. L'animal, pressé par la faim, bennissoit, trépignoit des pieds, et répondoit ainsi parfaitement au dessein qu'on s'étoit proposé. Ce jeu de théâtre du cheval contribua fort au succès qu'eut alors cette tragédie. Tout le monde s'empressoit de voir les mouvemens singuliers de cet animal, qui jouoit si parfaitement son rôle.

Molière fut moins heureux un jour ; mais il s'agissait ici d'un âne, au sujet duquel Grimarest raconte cette anecdote :

On joua une pièce intitulée *Dom-Quixote*. On l'avoit prise dans le tems que Dom-Quixote installe Sancho-Pança dans son gouvernement. Molière faisoit Sancho : et comme il devoit paroître sur le théâtre monté sur un âne, il se mit dans la coulisse pour estre prest à entrer dans le moment que la scène le demanderoit. Mais l'âne, qui ne savoit point le rôle par cœur, n'observa point ce moment ; et dès qu'il fut dans la coulisse il voulut entrer, quelques efforts que Molière employât pour qu'il n'en fit rien. Sancho tiroit le licou de toute sa force ; l'âne n'obéissoit point ; il vouloit absolument paroître. Molière apelloit : « Baron, la Forest, à moi ! ce maudit âne veut entrer. » La Forest étoit une servante qui faisoit alors tout son domestique, quoiqu'il eût près de trente mille livres de rente. Cette femme étoit dans la coulisse opposée, d'où elle ne pouvoit passer par-dessus le théâtre pour arrêter l'âne ; et elle rioit de tout son cœur de voir son maître renversé sur le derrière de cet animal, tant il mettoit de force à tirer son licou pour le retenir. Enfin, destitué de tout secours, et désespérant de pouvoir vaincre l'opiniâtreté de son âne, il prit le parti de se retenir aux ailes du théâtre, et de laisser glisser l'animal entre ses jambes pour aller faire telle scène qu'il jugeroit à propos. Quand on fait réflexion au caractère d'esprit de Molière, à la gravité de sa conduite et de sa conversation, il est risible que ce philosophe fût exposé à de pareilles aventures, et prit sur lui les personnages les plus comiques.

Le règne animal nous offre encore une anecdote, toujours relative à la mise en scène. Celle-ci a rapport à une parodie de *Thésée*, due à Favart, Laujon et Parvi et donnée à la Foire Saint-Germain en 1745 :

Un nommé Léger, domestique de M. Favart, animé par l'amour des talens et voulant consacrer les siens au théâtre, débuta dans cette parodie par la moitié d'un bœuf. Pour faire entendre ceci, il est

nécessaire d'expliquer que dans le triomphe de Thésée, la monture de ce héros étoit le bœuf gras, figuré par une machine de carton, qui se mouvoit par le moyen de deux hommes qui y étoient renfermés, le premier debout mais un peu incliné, le second la tête appuyée sur la chute des reins de son camarade. Léger, qui avoit brigué l'honneur du début, obtint la préférence pour faire le train de devant. Gonflé d'alimens et de gloire, il lâcha une flatuosité qui pensa suffoquer son collègue. Celui-ci, dans son premier mouvement, pour se venger de l'effet sur la cause, mordit bien serré ce qu'il trouva sous ses dents. Léger fit un mugissement épouvantable ; le bœuf gras se sépara en deux ; une moitié s'enfuit d'un côté, une moitié de l'autre, et le superbe Thésée se trouva à terre, étendu de son long. On eut beaucoup de peine à continuer la pièce. A peine fut-elle achevée, que l'on entendit une grande rumeur ; c'étoit Léger, qui, prétendant que son camarade lui avoit manqué de respect, se gourmoit avec lui sur le ceintre. Après avoir disputé sur la prééminence et les avantages du train de devant et du train de derrière, ils en étoient venus aux coups. Le pauvre Léger pensa en être la victime. Il tomba du ceintre ; mais, par bonheur, il fut accroché par un cordage qui le suspendit à vingt pieds de haut, comme une oye que les marinières vont tirer ; il en fut quitte pour quelques contusions (1).

Chez les Grecs et les Romains, la mise en scène avoit acquis une grande importance et un haut degré de splendeur. Horace se plaignoit déjà, comme on le fait de nos jours et non sans quelque raison, que de son temps le plaisir du théâtre sacrifiait un peu trop à l'effet scénique aux dépens de la satisfaction intellectuelle, et qu'on ne voyoit plus qu'escadrons de cavalerie et bataillons d'infanterie, cortèges de rois enchaînés, vaisseaux, chars somptueux, marches triomphales, exhibitions de girafes et d'éléphants, etc., tout comme ce que nous contemplons aujourd'hui sur nos grands théâtres de féerie, et particulièrement au Châtelet. En France même, au temps des mystères et des confrères de la Passion, la mise en scène, pour être parfois naïve et enfantine au point de vue du *rendu*, n'en étoit pas moins très brillante, très riche et très compliquée. Lorsque le théâ-

(1) Desboulmiers, *Histoire de l'Opéra-Comique*.

tre se régularisa avec la première imitation de l'ancienne tragédie grecque, il perdit cette qualité. Mais le ballet de cour opéra des prodiges sous ce rapport, et bientôt notre Académie royale de musique, entre les mains de Lully, déploya un luxe qu'on n'avait pas connu jusqu'alors et dont elle devait conserver jusqu'à nos jours la tradition brillante. Décors, costumes, machinerie, en dépit des anachronismes de toutes sortes qu'on y pouvait souvent relever, du mauvais goût qui les déparait trop fréquemment, n'en étaient pas moins remarquables par la richesse, la magnificence et la somptuosité qu'on y déployait. Les moyens pourtant étaient parfois enfantins, s'il faut s'en rapporter aux critiques contenues dans un petit écrit généralement très sensé, et dont voici un échantillon (1) :

... Les seules machines véritablement belles, ce sont ces palais ou ces grandes gloires qui remplissent toute la scène. C'est, de toutes les choses qu'on a tentées à l'Opéra, celles qui font vraiment un grand et bel effet. Quant à ces petites descentes pitoyables, d'un dieu ou d'une déesse sur un petit monceau de nuages découpés en rond et attachés à quelques cordes, assurément il n'y auroit pas lieu de les regretter. Il y a peu d'apparence qu'on en ait besoin à l'avenir; le genre de féerie et de magie est tombé en désuétude; ces changemens surprenans, opérés par un coup de sifflet, ne nous surprennent plus; ces dieux, ces déesses et tant d'autres êtres imaginaires ont cessé de nous intéresser, et il est difficile que désormais le merveilleux de la Fable soit amené assez heureusement pour être un objet de plaisir : le genre d'opéras que nous goûtons à présent est dramatique et n'admet plus guères ces miracles.

Surtout il faudroit supprimer les vols; notre goût plus épuré, ou notre critique plus sévère, exigent cette réforme. On a voulu, contre le sentiment de l'auteur de la musique, faire usage de l'ancien vol dans l'opéra de *Persée*; le public l'a trouvé ridicule, non qu'il fût mal exécuté, il étoit ce qu'il a toujours été, mais nous n'admirons plus si facilement. C'est une suite nécessaire de l'impossibilité de nous cacher la corde. D'ailleurs l'attitude contrainte de ce combattant n'a nul rapport à celle d'un être qui auroit la faculté de planer dans les

airs. Il eût été plus vraisemblable et plus intéressant que Persée se fût placé sur le rocher devant Andromède, et que de là il eût combattu le monstre. Je me souviens encore du vol de *Phaëton*; rien n'étoit plus ridicule que de voir quatre chevaux de carton, dont les seize jambes brandilloient en l'air. Dans je ne sais quelle autre pièce, on voyoit les douze dieux pendus chacun à une corde qui continuoit de vibrer pendant toute la scène. Il faut convenir que de pareils objets ne sont propres qu'à amuser les enfans. Ce sont cependant ces misères qui occasionnent les machines les plus dispendieuses. Est-ce que les Gorgones ou les diables, sortant d'un antre, ne feroient pas autant de plaisir que lorsqu'on les voit s'élever lentement et bien arrangés, au moyen d'une trappe? Le plus ridicule encore, c'est lorsqu'ils vont s'y remettre avec ordre et inquiétude pour redescendre aussi gravement, au sortir d'une scène remplie d'action. Tout cela est bon pour étonner des paysans qui sortent de leur village; encore ne sera-ce que la première fois.

Il faut convenir que depuis le temps où ces critiques étaient formulées, de grands progrès ont été faits, et qu'aujourd'hui la mise en scène, dans un théâtre important, est de nature à produire l'illusion la plus complète. Il est bien difficile, tant que de nouveaux procédés n'auront pas été inventés, de faire mieux que ce qui se fait en France en tout ce qui touche le décor et la machinerie; quant au costume, qu'il s'agisse de l'exactitude historique, de la richesse, du goût, on ne saurait rien imaginer de plus parfait.

Mais aussi sait-on ce qu'il en coûte, dans un grand théâtre, lorsqu'il s'agit de mettre en scène un ouvrage important. Ici, quelques chiffres ne seront pas sans intérêt.

A l'Opéra, les frais de mise en scène de *Don Carlos* (1867) se sont élevés à la somme de 124,288 fr. 28 centimes; pour *Hamlet* (1868), on a dépensé 100,823 fr. 41 centimes; pour *Faust* (1869), 118,091 fr. 66 centimes; *Aïda* (1880) n'a pas coûté moins de 233,991 fr. 92 centimes; enfin, les dépenses faites pour *le Tribut de Zamora* (1881) ont atteint le chiffre de 270,000 fr. Il me semble assez curieux de faire connaître le détail des frais occasionnés pour l'un de ces ouvrages; le voici donc, en ce qui concerne *Faust* :

(1) *Lettres sur l'Opéra*, par M. C***. Paris, 1781, in-12.

1 ^o Musique.....	3,167 fr. 20	Report.....	59,842 36
2 ^o Instruments :		6 ^o Décoration (main-d'œuvre) :	
Mandolines.....	65	Sciage.....	105 27
Remise en état du grand orgue.....	550	Collage du papier.....	560 06
	615 00	Travaux supplémentaires des machinistes... 3,553 90	6,543 90
3 ^o Accessoires de la scène :		Travaux supplémentaires de serrurerie.....	2,325 17
Rouet et chaise.....	23		
Cassolettes et gobclets.....	48 80	Matières diverses :	
Épée mécanique et fleurs articulées.....	166	Bois et perches..	5,515 45
Cannes et béquilles.....	32	Toile à décors...	9,102 42
Sorcières et chevaux fantastiques.....	741	Clouterie et gallets.....	556 45
Arbalètes.....	80	Papiers, colle et divers.....	1,415 90
Réparations d'accessoires divers.....	169 20	Jardin du 2 ^o acte, fleurs et terrain	1,761 00
4 ^o Frais de répétitions :			
Choristes externes.....	774	Travaux de peinture :	
Élèves de la danse.....	60	6 décorations.....	31,752 68
Ustensiliers.....	176	Appareils électriques.....	1,460 00
Comparses et figurantes.....	96		
Orchestre (externes).....	355		
Bande militaire.....	820	Total.....	118,091 66
Service de sapeurs-pompiers. Service des appareils électriques.....	432 10		
	817		
5 ^o Costumes (main-d'œuvre et façons) :			
Nettoyage de costumes et étoffes diverses.....	300 05		
Taillleurs et couturiers supplémentaires.....	3,789 50		
Travaux et veillées des employés ordinaires.....	2,593 00		
Travaux à façon au dehors..	2,647 50		
Divers.....	160 60		
	9,490 65		
Costumes (étoffes et matières) :			
Chaussures.....	2,199		
Bonneterie.....	6,170		
Bijouterie, armures.....	5,108 84		
Étoffes de drap et mérinos...	7,900		
Étoffes de velours.....	4,572 34		
Étoffes de soie et satins.....	5,492 79		
Crêpes, dentelles, etc.....	2,398 19		
Toiles et mousselines.....	3,094 09		
Broderies, passementeries et impressions.....	2,428 96		
Articles divers.....	2,415 20		
	41,920 41		
Accessoires aux costumes :			
Glace à main décorée.....	16		
Glace à main argentée.....	25		
Coffret émail.....	100		
A reporter.....	59,842 36		

Nous avons vu que la mise en scène comprend deux parties distinctes, mais qui en arrivent souvent à se confondre : d'une part, tous les mouvements, les positions, les évolutions de tous les personnages, — acteurs ou comparses, — qui concourent à l'action scénique ; de l'autre, la disposition de tout le matériel, — décors, mobiliers, accessoires, — nécessaire à cette action. Pour compléter ce qu'on comprend, au point de vue général, sous cette appellation vaste et complexe de mise en scène, il faut y joindre le costume, l'éclairage, les chevaux, etc. Il faut donc faire remarquer encore que, en ce qui touche l'effet produit, la division que nous venons d'établir se modifie et comprend, d'une part l'action proprement dite, de l'autre le matériel seul. C'est ainsi que l'on dira, d'une pièce dont l'action est organisée, ordonnée avec habileté : « La mise en scène est supérieurement réglée ; » et d'une pièce dont la richesse, le déploiement scéniques sont pleins de splendeur et d'éclat : « La mise en scène est d'une magnificence admirable. » Dans le premier cas, on loue le talent, l'habileté du metteur en scène ; dans le second, la richesse et la beauté des décors, des costumes et de tout le matériel.

Ce n'est pas tout : il nous reste à indiquer un côté accessoire si l'on veut, mais fort important encore, de la mise en scène. Doit-on, dans un ouvrage quelconque, entendre gronder le tonnerre, siffler le vent, crépiter la pluie ou la grêle? doit-on voir tomber la neige, luire les éclairs? la fusillade doit-elle éclater, le canon doit-il tonner dans un combat? le roulement d'une voiture doit-il frapper l'oreille du spectateur? des cris, des acclamations, des hurras doivent-ils se faire entendre en dehors de la scène? il faut que tous ces bruits, tous ces effets divers se produisent, de la façon la plus exacte, la plus naturelle, au moment précis, de manière à affecter vivement l'oreille, les yeux et l'imagination du spectateur, à lui donner le sentiment de la réalité, à lui procurer l'illusion la plus complète. Tout cela, avec bien d'autres choses encore, tout cela fait partie de la mise en scène, tout cela concourt à la perfection de l'action dramatique, tout cela tient de la façon la plus étroite à l'idéal qu'on se fait du spectacle scénique, spectacle dont on peut dire qu'il n'est pas un détail, si petit qu'il soit, si frivole en apparence, qui ne doive contribuer pour sa part à la supériorité de l'exécution, à l'excellence de l'ensemble et à la puissance de l'effet général.

MOLIÉRISTE. — On nomme ainsi, depuis un certain nombre d'années, les fervents de Molière, ceux qui non seulement éprouvent pour ce poète incomparable, qui fut le meilleur des hommes, toute l'admiration qu'il mérite à tant de titres, mais qui par leurs efforts, par leurs travaux, par leurs recherches sur sa vie, sa personne et ses œuvres, font en sorte de contribuer encore à augmenter sa gloire et l'affection dont il est le si légitime objet. Depuis une vingtaine d'années, il semble qu'une recrudescence se produise encore dans le culte dont on entoure la mémoire du grand homme : des travaux pleins d'intérêt et d'érudition surgissent sur lui de tous côtés, des éditions nouvelles sont faites de ses œuvres avec des gloses et des commentaires toujours nouveaux, et on ne laisse inexploree aucune partie de son existence. Les auteurs de ces travaux sont les *moliéristes* du premier degré; ceux du second

degré sont sans doute les amateurs qui prennent intérêt à ces écrits et qui les enferment dans leur bibliothèque; mais on peut bien dire que la France entière, c'est-à-dire la France qui pense, qui lit et qui est pénétrée de reconnaissance pour ceux qui sont son honneur et sa gloire, on peut bien dire que celle-là est moliériste à l'égal de qui que ce soit. — Les moliéristes militants ont un organe spécial, une revue périodique qui a précisément pour titre *le Moliériste*, et dont la fondation est due à M. Monval, archiviste de la Comédie-Française.

MOMERIE. — Genre de divertissement dansé, fort en vogue au seizième siècle, qui tenait de la boutade et de la mascarade (Voy. ces mots). Compan définit ainsi la momerie : — « Mascarade, bouffonnerie, déguisement de gens masqués pour aller danser, jouer, se réjouir. Ce mot vient de Momus, le bouffon des dieux du paganisme. » La momerie engendra un verbe, le verbe *mommer*, tout au moins employé dans son *Journal* par l'Estoile, qui parle ainsi à la date du mois de janvier 1696 : — « Cependant qu'on apportoit à tas de tous les costez dans l'Hostel-Dieu les pauvres, on dansoit à Paris, on y *mommoit*, les festes et les ballets s'y faisoient à 45 écus le plat; quant aux habillemens, bagues et pierreries, la superfluité y étoit telle qu'elle s'étendoit jusqu'au bout de leurs souliers et patins. »

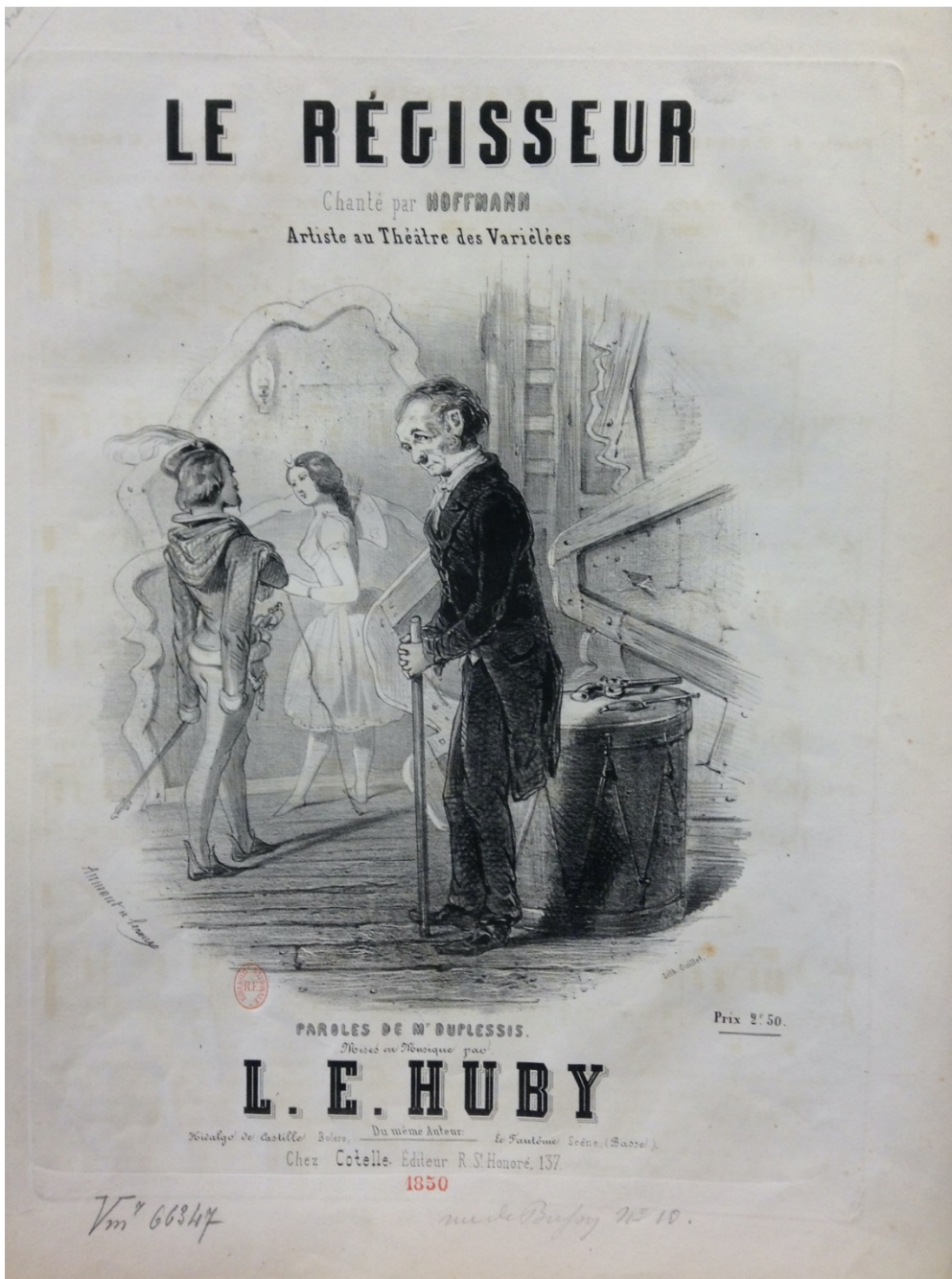
MONODIES. — Nous avons, au mot *hypochème*, mentionné les monodies ou chants à une voix usités dans la Grèce antique, et qui furent l'une des premières manifestations et des formes rudimentaires du théâtre. Voici comment Charles Magnin caractérise les monodies :

Plusieurs monuments antiques nous montrent des hommes et surtout des femmes qui chantent et qui dansent seuls. Dicaërque nous a conservé les premiers vers d'une monodie religieuse; c'est un hymne en l'honneur de Diane dansé par une femme seule, tandis qu'une autre femme marque la mesure avec des crembales :

« Diane, j'ai résolu de chanter à ta gloire un hymne qui te plaise, tandis que cette femme fera résonner dans ses mains des crembales d'airain doré. »

Annexe 20

Gravure en couverture de la partition de la chanson « *Le Régisseur* » par
L. E. Huby



Annexe 21

Gravure d'Honoré Daumier « Le régisseur » extrait des *Croquis dramatiques* publiés entre septembre 1856 et janvier 1857.

« – Vous avez beau jouer les rois, je ne vous en flanque pas moins à l'amende d'un franc cinquante, pour avoir manqué votre entrée »



Annexe 22

Gravure d'Honoré Daumier « Le terrible régisseur »

extrait de la série « Les moments difficiles de la vie », 1864

- « – Comment vous me dites que vous avez manqué la répétition aujourd’hui parce que vous avez posé des sangsues à votre mère ?
– Oui, monsieur !
– Mais il y a trois mois, en entrant ici, vous m’avez dit que vous étiez orpheline... c’est la première fois, dans ma longue carrière dramatique que je vois poser des sangsues a une personne morte »



MISES EN SCÈNE

PUBLIÉES PAR

LE MANTEAU D'ARLEQUIN

Rue Neuve-des-Petits-Champs, 33



NOTRE BUT

En publiant les mises en scènes officielles et scrupuleusement notées aux premières représentations des pièces de tout genre, qui peuvent avoir des succès sur les théâtres de province, nous prétendons être utiles à l'art et indispensables aux artistes.

Aux auteurs d'abord, en ce que notre publication doit aider toujours à la bonne interprétation de leurs œuvres, sinon appeler l'attention des directeurs.

Aussi sommes-nous bien persuadé qu'ils ne nous refuseront pas leur concours, et que par la suite, quand nous ferons autorité dans les théâtres des départements, ce sera d'eux que nous tiendrons notre force, s'ils veulent bien nous donner la distribution des rôles comme elle doit être faite par emplois de province; ce qui est encore indispensable pour éviter toutes les difficultés qui s'élèvent journellement entre les directeurs et les artistes.

Ne voyons-nous pas tous les jours des résiliations et même des procès qui n'ont pas d'autre cause que la distribution des rôles?

A Paris, les troupes ne sont pas composées de la même manière qu'en province, même dans les théâtres de premier ordre.

Il y a ici des rôles de genre qui sont des premiers rôles en province, des amoureux qui doivent être joués par des forts jeunes premiers, des ganaches qui sont de vrais pères nobles, et des quantités de rôles de femmes qui ne peuvent être interprétés que par des soubrettes ou des jeunes chanteuses.

Voilà pour la question purement matérielle; mais au point de vue de l'art, il n'y a qu'à résumer toutes les pièces qui tombent par suite de la

difficulté de faire la distribution, rôles joués à contre-cœur, artistes insuffisants, etc., etc.

Il y aurait donc tout bénéfice à faire cesser cet état de choses, auquel le goût public perd, et les auteurs bien davantage encore, pécuniairement et même artistiquement parlant.

Les auteurs seront donc pour nous et avec nous, leur intérêt le commande.

Ceci, aux yeux des artistes lyriques et dramatiques aussi directement intéressés, doit être une garantie de l'exactitude de notre travail.

Faut-il prouver en quelques lignes l'indispensabilité de notre publication?

Citons des faits : En province, lorsqu'on veut monter une pièce nouvelle, on fait venir les brochures, qui ne donnent maintenant aucune des indications scéniques, même des plus obligatoires.

Que devenir avec cela? Le régisseur mettra en scène, avec habileté sans doute; mais faut-il encore qu'il en ait le temps moral, car souvent, pour ne pas dire toujours, le régisseur est en même temps acteur, et en province, où il faut varier l'affiche à peu près tous les jours, les travaux de mise en scène doivent être et sont toujours négligés; grave inconvénient dans le genre dramatique surtout où le style seul ne fait pas le succès.

Et maintenant, je veux bien qu'une comédie soit mise en scène d'une manière parfaitement semblable à celle de Paris, soit que le régisseur ait pris toutes ses notes à la représentation, ou qu'il se soit rencontré juste avec l'auteur.

Citons un théâtre au hasard. Voulez-vous prendre Rouen? — Très-bien.

Cette pièce a été apprise et la mise en scène a

été notée par une douzaine d'artistes dans le répertoire desquels elle vient d'entrer.

A la fin de l'année tous les artistes vont se quitter : le premier rôle ira à Lyon, le père noble à Strasbourg, le premier comique à Bordeaux, le jeune premier à Marseille, la coquette à Lille, l'ingénue à Bruxelles et la soubrette à Toulouse.

Si la pièce en question a été un grand succès, il est de toute évidence que par le temps qui court, où ils sont rares, on s'empressera de la reprendre l'année d'après dans toute la France.

Eh bien ! voilà déjà douze artistes qui vont être obligés de recommencer à étudier leurs rôles, parce que chaque régisseur fera la mise en scène comme elle lui semblera plus avantageuse aux accessoires du magasin.

Et qui vous garantit que la distribution sera la même ? Ne voyons-nous pas tous les jours des jeunes premières et des ingénuités, des jeunes premiers et des amoureux, se faire des échanges de rôles auxquels le public et l'auteur ne gagnent jamais rien ?

Remarquez bien que pour toutes les pièces, ce sera la même chose.

A quoi bon multiplier les travaux ? Trouve-t-on que l'état d'artiste dramatique soit une sinécure ?...

Tandis que l'unité de mise en scène et de distribution amènera un immense progrès, un soulagement de mémoire, et partant, de meilleurs résultats pour les acteurs.

Interprétation meilleure pour les auteurs, parce que les artistes travailleront leurs rôles avec plus de détails, quand ils seront sûrs qu'ils resteront dans leur répertoire.

Ce que nous avons dit pour les artistes dramatiques s'applique tout aussi exactement aux artistes lyriques, auxquels notre publication est appelée à rendre les mêmes services.

Les directeurs de théâtre ne peuvent non plus s'en dispenser. La commodité du format fera de notre Recueil un des livres les plus utiles de la bibliothèque administrative.

Quant aux régisseurs, l'ouvrage se recommande particulièrement à eux, en ce qu'il leur évite une besogne toujours très-difficile et souvent désagréable, dans le cas si fréquent que je citais plus haut, où les artistes ont déjà joué la pièce ailleurs, et font des observations sur la manière dont elle était montée aux théâtres auxquels ils appartenaient.

En un mot, notre journal doit devenir le *Motivateur des théâtres*. C'est une question d'avenir, il est vrai ; mais ce n'est pas un vain mot.

Aux artistes qui hésiteraient à s'abonner, craignant de nous voir seulement *paraître et disparaître*, comme c'est malheureusement assez l'habitude dans le journalisme de petit format, nous dirons que notre feuille, qui ne fait que changer de nom et de spécialité, se publiait déjà en province depuis 1853.

Ces onze années d'existence, et en province surtout, doivent être une garantie matérielle suffisante à nos commettants.

Nous donnons comme spécimen les indications scéniques des *Calicots*, que presque tous les artistes intéressés ont notées aux représentations des Folies-Dramatiques ; afin qu'ils puissent juger par eux-mêmes de quelle exactitude est et sera toujours notre travail, fait sous la surveillance de notre collaborateur Marius Ledoux, qui n'est point un étranger pour une grande partie des artistes de province.

En un mot, nous tiendrons nos abonnés au courant de toutes les nouvelles artistiques de Paris et des départements.

Notre numéro de chaque semaine contiendra, indépendamment des huit pages de mises en scènes quatre grandes pages dont la moitié sera consacrée à nos correspondants de province.

Nous avons adopté, pour les mises en scènes, le format grand in-octavo, parce que nous l'avons trouvé le plus gracieux et en même temps le plus commode.

Cette partie du journal sera paginée comme un livre, c'est-à-dire que le n° 2 commencera à la page 9, ce qui nous dispensera de mettre à chaque fois : *La suite au prochain numéro*, — lorsque, comme aujourd'hui par exemple, nous ne pourrions faire entrer une pièce entière dans nos colonnes.

De cette manière, il suffira de détacher cette feuille, de la plier en quatre à chaque numéro, pour avoir, à la fin de l'année, la matière d'un magnifique volume de plus de 400 pages, qui n'aura presque rien coûté, et qui sera pour les artistes un *vade-mecum* très-précieux.

Nous joindrons gratuitement à l'envoi du dernier numéro de l'année d'abonnement, une table des matières, et deux feuilles de titres et couverture qui permettront de le faire relier.

LUCIEN D'HURA.

Annexe 24

Liste des rôles de Louis Palianti

Titre de l'œuvre	Compositeur	Rôle	Source datée	Date
<i>Adolphe et Clara</i>	Dalayrac	Barbarigo	<i>Le Corsaire</i>	12 mai 1849
<i>Bonsoir monsieur Pantalon</i>	Albert Grisar	Un porteur	<i>Le Ménestrel</i>	1 ^{er} décembre 1889
		1 ^{er} porteur	<i>Le Daguerriotype théâtral</i>	11 novembre 1852
		Un porteur	<i>Le Figaro</i>	3 juin 1870
		1 ^{er} porteur d'eau	<i>Non nommé</i>	21 avril 1874
<i>Concert organisé par Berlioz 1^{ère} journée du grand festival</i>			<i>Le Journal des théâtres</i>	28 juillet 1844
<i>Djamileh</i>	Georges Bizet	Robert	<i>Le Temps</i>	3 juin 1872
<i>Fra Diavolo</i>	Daniel-François-Esprit Auber	Giacomo	<i>Le Courrier des spectacles</i>	20 mars 1848
		Giacomo	<i>Journal de régie</i>	1849
<i>Jeannot et Colin</i>	Nicolo Isouard	Taros	<i>Le Corsaire</i>	24 février 1852
<i>La Fille du régiment</i>	Gaetano Donizetti	Un caporal	<i>Le Corsaire</i>	Mai 1849
		Un caporal	<i>Les Coulisses</i>	31 décembre 1840
<i>Le Château de Barbe Bleue</i>	Armand Limmander	Un caporal	<i>Le Corsaire</i>	17 janvier 1852
<i>La Croix de Marie</i>	Aimé Maillart	Un pêcheur	<i>Le Daguerriotype théâtral</i>	25 septembre 1852
<i>La Mantille</i>	Luigi Bordese	Finolo		
<i>La Part du diable</i>	Daniel-François-Esprit Auber	Médrano	<i>Le Corsaire</i>	18 octobre 1858
		Médrano	<i>Le Journal des théâtres</i>	4 mai 1843
		Medrano	<i>Le Figaro</i>	5 avril 1868
<i>La Rosée de Péronne</i>	Adolphe Adam	Un soldat	<i>La Presse</i>	12 janvier 1840
		Aubry	<i>Les Coulisses</i>	3 janvier 1841
<i>Le Barbier de Séville</i>	Gioachino Rossini	Bartholo		À Versailles avant son arrivée à l'Opéra Comique
<i>Le Chalet</i>	Adolphe Adam	Max	<i>Le Journal des théâtres (troupe Versailles)</i>	14 décembre 1834
<i>Le Château de Barbe Bleue</i>		Un caporal	<i>Le Daguerriotype théâtral</i>	18 décembre 1851
<i>Le Château trompette</i>	François-Auguste Gevaert	Macodinal	<i>La France musicale</i>	1 ^{er} janvier 1860
<i>Le Déserteur</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Geôlier	<i>Le Corsaire</i>	Mai 1849
		Geôlier	<i>Le Corsaire</i>	7 octobre 1848
		Geôlier	<i>Le Charivari des théâtres</i>	3 décembre 1849
<i>Le Diable à quatre pattes</i>	Jean-Louis Laruelle et Philidor	Non précisé	<i>Journal de régie</i>	1849
<i>Le Domino noir</i>	Daniel-François-Esprit Auber	Gil Perez	<i>Le Figaro</i>	2 février 1838
<i>Le Duc d'Ollone</i>	Daniel-François-Esprit Auber	Un domestique du palais	<i>Le Figaro</i>	4 février 1842
<i>Le Maçon</i>	Daniel-François-Esprit Auber	Usbeck	<i>Le Daguerriotype théâtral</i>	24 novembre 1854

<i>Le Médecin malgré lui</i>	Charles Gounod	Robert	<i>Le Figaro</i>	8 juin 1872
		Robert	<i>Le Figaro</i>	4 juin 1872
<i>Le Postillon de Longjumeau</i>	Adolphe Adam	Bourdon	<i>Le journal des théâtres</i>	11 avril 1844
		Bourdon	<i>Le coureur des spectacles</i>	17 mars 1848
		Bourdon	<i>Le Figaro</i>	10 novembre 1874
		Bourdon	<i>Le Figaro</i>	20 avril 1869
		Bourdon	<i>Journal de régie</i>	1849
		Bourdon	<i>Le Figaro</i>	2 janvier 1867
<i>Le Pré aux clercs</i>	Louis-Joseph-Ferdinand Hérold	Un brigadier	<i>Le Figaro</i>	17 décembre 1866
		Un brigadier	<i>Le Corsaire</i>	26 octobre 1858
		Un exempt	<i>Le Corsaire</i>	9 novembre 1848
		Un brigadier	<i>Le Daguerrotypage théâtral</i>	4 novembre 1854
		Un brigadier	<i>Le Figaro</i>	2 janvier 1867
		Un exempt	<i>Les Coulisses</i>	10 décembre 1840
<i>Le Shérif</i>	Fromental Halévy	Trimm	<i>La Presse musicale</i>	5 septembre 1839
<i>Le Val d'Andorre</i>	Fromental Halévy	L'Endormi	<i>Journal de régie</i>	1849
		L'Endormi	<i>Le Corsaire</i>	24 février 1852
		L'Endormi	<i>Le Daguerrotypage théâtral</i>	1er janvier 1849
<i>Les Bergers</i>	Jacques Offenbach	De la chauvinière	<i>La France théâtrale</i>	13 février 1845
<i>Les Bergers Trumeau</i>	Louis Clapisson,	" En bel enfant jouant du tambourin"	<i>Le Ménestrel</i>	16 février 1845
		De La Chauvinière	<i>Le Pays</i>	13 février 1845
<i>Les Diamants de la couronne</i>	Daniel-François-Esprit Auber	Barbarigo	<i>Le Figaro</i>	25 février 1855
		Barbarigo	<i>Journal de régie</i>	1849
		Barbarigo	<i>Le Coureur des spectacles</i>	22 mars 1848
<i>Les Mousquetaires de la reine</i>	Fromental Halévy	Gontaud	<i>La France théâtrale</i>	5 février 1846
		Gontaud	<i>Le Coureur des spectacles</i>	5 mars 1848
		Gontaud	<i>Le Pays</i>	5 février 1846
		Gontaud	<i>Non nommé</i>	3 février 1846 1ère
		Gontaud	<i>La Liberté</i>	20 octobre 1846
<i>Les Noces de Jeannette</i>	Victor Massé	Thomas	<i>Le Daguerrotypage théâtral</i>	20 novembre 1854
		Thomas	<i>Le Figaro</i>	9 mars 1868
		Thomas	<i>Le Siècle illustré</i>	18 avril 1865
		Thomas	<i>Non nommé</i>	12 juin 1868
<i>Les Porcherons</i>	Albert Grisar	Ratapiol porteur d'eau	<i>Le Corsaire</i>	1 ^{er} février 1852
		Ratapiol porteur d'eau	<i>Le Charivari des théâtres</i>	12 janvier 1850
		Ratapiol porteur d'eau	<i>La Vie parisienne</i>	7 janvier 1865
<i>Les Sabots de la marquise</i>	Ernest Boulanger	Giroflée	<i>Le Daguerrotypage théâtral</i>	11 novembre 1854
<i>Les Travestissements</i>	Albert Grisar	Un soldat	<i>La Presse musicale</i>	1er décembre 1839
<i>Les Trovatelles</i>	Jules Duprato	Gregorio	<i>Le Corsaire</i>	18 octobre 1858
		Gregorio	<i>Le Daguerrotypage théâtral</i>	6 novembre 1854
<i>Les voitures versées</i>	François Adrien Boieldieu,	Un huissier	<i>Le Figaro</i>	11 mai 1868
		Un huissier	<i>Le Figaro</i>	15 juin 1868
<i>Matinée musicale salle Herz</i>		Au bénéfice d'un artiste de l'OC m. Ernest	<i>Le Ménestrel</i>	24 février 1867
<i>Mignon</i>	Ambroise Thomas	Antonio	<i>L'Orchestre</i>	1er août 1869

<i>Moïse au mont Sinai ou la 1^{ère} idolâtrie</i>	Félicien David	Nathan compagnon de nabab	<i>Gazette des théâtres</i>	9 octobre 1834
<i>Paul et Virginie</i>	Victor Massé	Derval	<i>La France théâtrale</i>	20 aout 1846
		Derval	<i>Le Pays</i>	5 février 1846
<i>Quentin Durward</i>	François-Auguste Gevaert	Un prétendant	<i>Le Figaro</i>	13 novembre 1864
<i>Salvatore Rosa</i>	Jules Duprato	Non précisé	<i>Le Ménestrel</i>	5 mai 1861

L. de la Combe.

GAZETTE DE PARIS

On a remarqué que ce matin, dans tous les quartiers de Paris, les orgues de Barbarie jouaient plus faux que d'habitude. Interrogés sur les causes de cette gigantesque cacophonie, les virtuoses du pavé ont répondu :

— C'est en l'honneur de Richard Wagner, qui est attendu aujourd'hui à Paris pour les répétitions de *Rienzi*.

Dans un restaurant du boulevard, on a servi dans la même matinée à un de mes amis une raie où le beurre noir se trouvait remplacé par du cirage délayé et une salade de volaille assaisonnée d'huile de pétrole.

A la plainte déposée au comptoir contre ce cuisinier fantaisiste, celui-ci a répondu :

— C'est en l'honneur de Richard Wagner que j'ai inauguré mon orchestration nouvelle.

A l'Opéra, l'annonce de l'arrivée de Wagner à Paris a produit un effet tel, que tous les artistes ont été enrôlés comme par enchantement, et que le moment semblait approcher, où pour sauver la recette, M. Perrin chanterait lui-même Raoul, et où M. du Locle prêterait au rôle de Valentine sa grâce et sa distinction proverbiales.

Dieu merci ! ce n'était qu'une fausse alerte. Cette journée néfaste du 25 janvier, qu'on nous avait signalée comme la date certaine de l'arrivée du fameux musicien, s'est passée comme les autres ; le soir, les orgues de Barbarie répandaient leurs douces harmonies d'autrefois, la raie se présentait dans du vrai beurre, et les chanteurs avaient retrouvé leurs voix comme par enchantement.

Même cet élégant M. Palianti de l'Opéra-Comique, qui, sans s'en douter, cachait un million dans son gosier, ce sublime rossignol dont la voix semble nous arriver par un tuyau acoustique en caoutchouc, égayait ses camarades par des trilles qui ressemblent avec un rare bonheur le bruit du tonnerre arabe au théâtre, et par ses points d'orgue où se retrouve la note mélancolique d'une girouette qui, à travers la nuit silencieuse, grince sur sa tige de fer.

Dès samedi le bruit s'était répandu à la Bourse que M. Palianti, à qui incombe spécialement le devoir de nommer les auteurs aux premières représentations à l'Opéra-Comique, tâche dont il s'acquitte avec cet accent où le public des premières retrouve à la fois un vague écho de l'Alsace, de la Savoie et de l'Auvergne, le bruit s'était répandu que M. Palianti avait vu arriver dans la matinée à son domicile un élégant Turc, orné d'un fez, lequel Turc se serait exprimé en ces termes :

— Monsieur, mon auguste maître, le vice-roi, non content de faire construire

À Saint-Pétersbourg, où l'on se vantait autrefois de jouer la comédie mieux que dans la maison de Molière, les grands artistes français doivent chercher le succès en chantant l'opérette comme les acteurs du Palais-Royal. Si madame Plessy retournait en Russie, on lui offrirait le rôle de Boulotte, et M. Berton devrait s'engager par traité à chanter le général Boum. Quant à l'Orient, il télégraphie à son agent :

— Ne m'ennuyez donc pas avec votre Conférence. Envoyez-moi M. Capoul coûte que coûte !

Certes, M. Capoul est un chanteur de

Quant à l'affaire Capoul, elle est encore enveloppée d'un nuage que le soleil du printemps pourra seul dissiper. Il paraît que, depuis quelques jours, les Turcs à fez se succèdent dans la demeure de ce jeune artiste pour lui offrir des sommes tellement fortes qu'un ténor seul peut les prendre au sérieux.

L'auguste impresario des Bouffes-Egyptiens du Caire qui, au milieu des complications qui peuvent naître entre la Grèce et la Turquie, surveille tranquillement les répétitions de la *Belle Hélène*, jette la plus grande perturbation dans nos théâtres. On sait quelle est sa prédilection pour la farce lyrique et le vaudeville. Si j'avais à écrire une de ces pages d'histoire comme le *Second Empire* de M. Delord, dont le succès grandit chaque jour, je m'efforcerais peut-être de rechercher, en dehors des causes qui font naître les événements de la rue, les secrètes affinités entre la politique et la littérature d'une même époque, et il me serait peut-être facile de démontrer que plus les fusils s'améliorent sous un règne, plus les arts et la littérature sont destinés à une décadence certaine.

Aussi de notre temps, par suite de circonstances qu'en ma qualité de journaliste de la presse légère je n'essaierai pas d'approfondir, les fusils sont arrivés à un degré de perfection qui ne laisse plus rien à désirer, et la littérature est descendue à un niveau intellectuel qui rappelle l'épo-

les grands philosophes. Voltaire tient dans l'histoire de Frédéric le Grand une place aussi grande que les bulletins de l'armée prussienne.

De nos jours, quand un souverain éprouve le besoin de protéger les lettres, il demande un poème à Hervé, et lorsqu'il se sent épris d'un certain enthousiasme pour les arts, il télégraphie à son correspondant de lui envoyer, par le retour du courrier, mademoiselle Schneider et Dupuis.

Il ne faut pas être un aigle pour constater cet abaissement universel du niveau intellectuel dans les quatre coins du globe, tandis que la fabrication du fusil atteint les dernières limites de la perfection. Sans remonter aux grandes époques littéraires et artistiques où les hommes du plus pur génie poussaient partout, sans remonter au-delà de vingt ou vingt-cinq ans, on peut constater l'effroyable décadence de l'intelligence universelle. L'Angleterre nous donne des apothéoses de féerie, en échange du roi Barbu qui s'avance ; l'Italie, d'où nous sont venues les adorables harmonies d'une race de musiciens qui s'est éteinte, traduit l'*Oeil crevé*, et nous envoie en revanche des dompteuses de serpent ; l'Allemagne, après Mozart, Beethoven et Weber, n'ayant plus que le doux ennui de Robert Schumann et les hallucinations de Richard Wagner,

On sait comment M. Palianti a refusé l'or étranger auquel il préfère les dix louis de l'Opéra-Comique. L'auguste vice-roi ne s'en consolera pas facilement, et je conseille à son impresario de se rabattre sur une autre branche de l'art français, le vélocipède, qui depuis quelque temps remplace fort avantageusement la littérature dramatique.

Pour une centaine de mille francs par mois, le théâtre du Caire pourrait avoir son vélocipédiste comme le théâtre des Menus-Plaisirs et les Variétés ; à ceux qui trouveront ce prix exorbitant je répondrai que cent mille francs par mois pour un artiste français est un prix fait en Egypte comme chez nous cinq centimes

école à
rance
ni de

-
- Cent cinquante mille francs !
 - J'en donne vingt-cinq sous.
 - Eh bien ! prenez-la !

Albert Wolff.

Article « régisseur » extrait du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, de Pierre Larousse, Tome 13, p.854, Paris, Larousse, 1866

RÉGISSEUR, EUSE s. (ré-ji-sour, eu-za — rad. *régir*). Gérant, administrateur; personne qui administre en vertu d'une commission : *Le RÉGISSEUR d'un domaine, d'une succession. Quel charme de voir de bons et sages régisseurs faire de la culture de leur terre l'instrument de leurs bienfaits!* (J.-J. Rouss.) *Partout la belle RÉGISSEUSE était reçue chez des personnes qui ne connaissaient pas sa première condition.* (Balz.)

— Fin. Titre de certains employés des douanes.

— Théâtre. Employé chargé du service et des rapports avec le public.

— Encycl. Théâtre. On ignore assez généralement l'importance du régisseur dans une entreprise théâtrale, ou tout au moins ne s'en rend-on pas un compte exact. Voici comment s'exprime, au mot *régisseur*, l'auteur anonyme du *Dictionnaire théâtral* : « Il veille à la mise en scène, il compose le répertoire, il applique les amendes, il signe les billets de service, constate les indispositions, reçoit les injures des uns, les petits présents des autres, harangue le public dans les jours de tumulte et reçoit habituellement un traitement annuel de 4,000 à 5,000 francs. »

Constatons tout d'abord que l'écrivain met ici sur le dos d'un seul ce qui se répartit entre plusieurs, car il n'y a pas qu'un régisseur dans un théâtre. La plupart du temps il y en a trois, et nous allons voir en quoi consistent les fonctions respectives de chacun d'eux.

Parlons d'abord du *régisseur général*, qui est l'*alter ego* du directeur et qui exerce une autorité omnipotente et sans conteste sur toute la lourde machine théâtrale. Celui-ci est le premier ministre du souverain, et il arrive parfois que sa volonté est plus forte que celle de ce dernier, qui se repose de tout sur ses lumières et son expérience et ne saurait rien faire sans le consulter. Le régisseur général organise, avec le directeur et les auteurs, la distribution des pièces nouvelles; c'est lui qui d'ordinaire arrête le répertoire, modifie les spectacles selon que tel ou tel empêchement, l'indisposition ou le refus de tel ou tel acteur vient s'opposer à la représentation de tel ou tel ouvrage; c'est lui qui reçoit toutes les réclamations relatives au service intérieur du théâtre et qui en tient compte; c'est lui qui entretient les relations avec le ministère et avec la commission de censure; c'est lui qui surveille les répétitions, organise tout le travail et, le soir, surveille aussi le spectacle pour voir si tout va bien. C'est lui, enfin, qui est chargé de parler au public et de faire les annonces, en cas d'accident matériel, d'indisposition d'un artiste, pour faire connaître aux spectateurs et leur faire accepter soit un changement de spectacle, soit la substitution d'un acteur, ou toute autre espèce de modification dans l'économie de la soirée. C'est pourquoi ce fonctionnaire théâtral reçoit souvent la dénomination de *régisseur chargé de parler au public*. En province surtout, où le public est fréquemment hargneux et de mauvaise humeur, cet emploi est fort loin d'être une sinécure et exige beaucoup de tact, d'adresse et d'habileté.

Le régisseur chargé de la mise en scène, qui reçoit souvent le nom de *metteur en scène*, assume des fonctions toutes spéciales. Tandis que l'autorité du régisseur général s'exerce en tout temps sur l'ensemble du théâtre, sur tout le personnel, et qu'il a tous les chefs de service sous ses ordres immédiats, le metteur en scène voit la sienne circonscrite sur le plancher même de la scène, mais là elle est complète et absolue. C'est le metteur en scène qui monte les ouvrages, c'est-à-dire qui en surveille et en guide les études, qui en règle la marche scénique, qui indique à chaque acteur la place qu'il doit occuper, la porte ou le côté du théâtre par lequel il doit faire telle entrée ou telle sortie, qui groupe les masses des choristes, des figurants et des comparses, qui donne aux artistes les conseils, les indications, les avis dont ceux-ci peuvent avoir besoin; c'est enfin à lui, à son talent, que l'on est redevable de la bonne exécution des ouvrages, de leur heureuse interprétation. On voit que tout cela ne constitue pas une mince besogne.

Au troisième plan, nous trouvons le *sous-régisseur*, celui qui est chargé de ce qu'on appelle la petite régie et à qui, souvent, on donne la dénomination burlesque de *régisseur des bouts de chandelle*, dénomination qui semble la parodie de ses fonctions modestes, mais utiles. C'est celui-ci qui a pour mission de veiller à ce que tous les rouages de la grande machine fonctionnent bien, de constater les absences ou les retards, d'infliger les amendes pour tous les manques de service, de faire les billets de répétition affichés au foyer ou envoyés à domicile, de sonner pour avertir que le spectacle ou la répétition va commencer, de monter dans la loge de chaque artiste afin de savoir s'il est prêt à entrer en scène

pour la pièce qui va se jouer, de faire faire place au théâtre et de frapper les trois coups pour la lever du rideau, etc., etc. Cet emploi subalterne est fort loin, comme on le voit, d'être sans importance.

Pour terminer, nous allons reproduire le portrait du régisseur tel que M. Counilhac l'a tracé dans sa *Physiologie du théâtre*, en faisant remarquer que ce portrait fantaisiste dans ses développements, mais exact dans son ensemble, s'applique surtout au régisseur général. « Le régisseur est le moteur secondaire de la machine théâtrale, la doublure du directeur. Tandis que son chef de file, suffisamment orné de sa majesté morale, est au théâtre comme chez lui, c'est-à-dire en robe de chambre et en pantoufles, le régisseur porte une perruque, un habit noir et une cravate blanche. Il se mouche dans la soie et prise dans l'or. Cette tenue soignée est indispensable au maintien de son autorité. Il faut que la colère du premier sujet mis à l'amende s'arrête devant la dignité du linge blanc et devant l'auguste éclat de l'elbeuf. Il faut que le figurant qui vient de fuir un tour à la cantine se dégrise à la seule vue des splendeurs de son tyran. Il faut enfin que le régisseur soit prêt à tout instant à paraître devant le public et à solliciter son indulgence pour les rhumes, indispositions et changements de spectacle. C'est le régisseur qui crie : « Place au théâtre ! » qui frappe les trois coups pour avertir l'orchestre, qui commande le : « Au rideau ! » si terrible à l'oreille du débutant. Le régisseur règne dans les coulisses. Il impose silence, il gourmande, il gronde comme le tonnerre. D'un œil rapide, il parcourt son empire et cherche s'il n'y trouve pas quelque figure étrangère, quelque intrus qui ne jouisse pas légalement de ses entrées. Aperçoit-il un Philistin dans Jérusalem, il l'aborde avec indignation et le fait sortir du sanctuaire. Oh ! comme le commis marchand, qui par la protection du neveu du costumier est parvenu à entrer dans les coulisses avec un paquet sous le bras, comme le commis marchand redoute le régisseur ! Il l'évite, il le fuit, il croit toujours le sentir sur ses talons. Le régisseur a la clef du trésor des traditions. Il dit au premier rôle : « Talma marchait ainsi ; » à la jeune première : « Mlle Constat se posait ainsi. » Il a dans sa mémoire des exemples pour toutes les nuances de l'action dramatique. Aussi sa parole est-elle un oracle pour toute la troupe. On l'entoure, on l'écoute, on le consulte. L'actrice chargée d'un rôle nouveau va le répéter avec lui. Et il n'en est pas plus fier pour cela, le brave homme ! »

Annexe 27

Exemple de mise en scène extraite du *Manuel dramatique ou détails essentiels sur 240 opéras-comiques*, Bordeaux, 1817, p.192 par Jean-Baptiste Colson

(192)

LE VOILE D'ANGLETERRE,

ou

LA REVENDEUSE A LA TOILETTE,
Vaudeville en un acte, par MM. Moreau et Wallard,
joué sur le théâtre du Vaudeville le 14 Mars 1814.

Durée : 45 minutes.

PERSONNAGES.	LIGNES DES RÔLES.	NOMS DES ACTEURS DE PARIS.
M. de SENNEVILLE, agent de change.....	87.	MM. <i>Henry.</i>
M. BERNARD, ancien marchand.....	42.	<i>Hyppolite.</i>
Un Valet.....	1.	<i>Carle.</i>
M. ^e de SENNEVILLE.	223.	M. ^{mes} <i>Desmares.</i>
M. ^{me} de S ^t -HILAIRE.	111.	<i>Hervey.</i>
M. ^{me} BERNARD.....	28.	<i>Duchaume.</i>
M. ^{me} PICHARD, mar- chande à la toilette.	132.	<i>Bodin.</i>

DÉCORS ET ACCESSOIRES.

Un salon élégant : portes de fond et latérales ; un secrétaire garni ; chaises, fauteuils ; à droite de l'acteur un bonheur du jour. — Plusieurs lettres pour M.^{me} de *Senneville*. — Un carton renfermant un voile d'Angleterre et un autre de tulle pour M.^{me} *Pichard*. — Une bourse bien garnie dans le ridicule de M.^{me} de *Saint-Hilaire*. — A la scène 15.^{me} et dernière M.^{me} *Pichard* doit avoir un effet acquitté.

VOLTAIRE CHEZ NINON,

*Vaudeville, fait historique en un acte, en prose, par
MM. Moreau et Lafortelle, joué au Vaudeville le 7
Mai 1806.*

Durée : 55 minutes.

PERSONNAGES.	LIGNES DES RÔLES.	NOMS DES ACTEURS DE PARIS.
M. AROUET.....	38.	MM. <i>Vertpré.</i>
AROUET DE VOLTAIRE.	80.	<i>Frédéric.</i>
Le marquis de Château- neuf.....	36.	<i>Jullien.</i>
M. DUJARRY.....	95.	<i>Fichet.</i>
Le P. POREE.....	33.	<i>Saint-Léger.</i>
GERVAIS.....	62.	<i>Le Noble.</i>
FIRMIN.....	17.	<i>Le Breton.</i>
Un Domestique.....	1.	
M. ^{lle} NINON DE L'ENCLOS.....	87.	M. ^{mes} <i>Belmont.</i>
SUZETTE.....	31.	<i>Arsène.</i>


DÉCORS ET ACCESSOIRES.

L'intérieur de la bibliothèque de *Ninon* : une porte de chaque côté ; une table garnie. Au fond du théâtre un buste de PLATON et un buste d'ÉPICURE. — Presqu'à la fin de la scène 2.^{me}, sur cette réplique donnée par *Gervais* : « QUEL HOMME ! QUEL HOMME ! C'EST QU'IL NE DIT RIEN COMME UN AUTRE », on entend sonner dans la coulisse. — Un cahier pour *Dujarry*.

Annexe 28

Livret de mise en scène de *Guido et Genevra ou la peste de Florence* grand opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy représenté pour la première fois à Paris le 5 mars 1838 par Louis Antoine Duverger

L. - V. Duverger,
Bureau de Commission Théâtrale, rue Rameau, n° 6.



MISE EN SCÈNE, COSTUMES ET DÉCORATIONS
DE
GUIDO ET GINEVRA
OU
LA PESTE DE FLORENCE,
Grand opéra en cinq actes, paroles de M. SCRIBE, musique de M. HALÉVY,
Représenté pour la première fois à Paris, le 5 mars 1838.
Prix des planches des sujets de décorations : 26 fr. ; 14 costumes et ornements coloriés, 8 fr. ; mise en scène, 6 fr. Total : 40 fr.

MOUVEMENTS DE SCÈNE.

ACTE PREMIER.

Village près Florence, site montagneux, ciel bien éclairé.

SCÈNE I^{re}.

Au lever du rideau, les villageois et villageoises, à la tête desquels sont deux joueurs de musette, entrent de la quatrième coulisse à droite du public et se dirigent vers les coulisses à gauche du public, où se trouve, au premier plan, une madone de quatre à cinq pieds de haut, dans sa crèche; devant elle se chante le premier chœur. D'autres villageois ont gagné la droite du public, où se trouve la ferme de Guido. Près la porte est une cloche de ferme et son cordon. Des condottieri, Forte-Braccio en tête, vêtus en lazzaronis, occupent le milieu; les habitants leur offrent des gobelets, et le vin coule des brocs.

	Femmes.	Position.	Villageois.	Forme.
La madone.	Chœur.	Les condottieri.	Villageoises.	Un banc à dossier.
	Villageois.			

SCÈNE II.

Des condottieri ont signalé l'arrivée des dames, pages et seigneurs de Manfredi, Ricciarda, qui entrent par la dernière coulisse à gauche du public, Manfredi, Ricciarda au milieu.

	Femmes.	Position.	Villageois.	Dames.
Pages.	Chœur.	Quatre gardes.	Villageois.	Dames.
Forte-Braccio.	Condottieri.	Pages.	Seigneurs.	Dames.
2	3	4	5	5

(Souffleur.)

Après le chant du chœur s'éloignent, par les coulisses du fond à gauche du public, les villageois; les condottieri et les pages vont au fond, ainsi que les dames.

SCÈNE III.

Bientôt entre Guido de la troisième coulisse à droite du public. Il est pensif et se dirige vers la ferme. Il a entendu les paroles bienveillantes de Ricciarda, la salue et s'approche. Trio: *Quittez cette obscure cabane.*

	Position.	MANFREDI.	RICCIARDA.	GUIDO.
Les pages, seigneurs, dames au fond.				

Lorsque Guido chante sa romance, il passe au milieu. Le morceau fini, tous s'éloignent par la gauche du public, hors Guido qui sort par la deuxième coulisse près la ferme pour un instant.

SCÈNE IV.

Genevra en villageoise entre avec Léonore, sa suivante, par la quatrième coulisse à droite du public; elle vient prendre part à la fête du lieu. En effet, les musettes, les danses, les villageois entrent et se placent aux ailes; Genevra s'assied. Après les ensembles, le chœur, les danses villageoises se retirent tous par les fonds.

SCÈNE V.

Guido rentre, voit Genevra et dit: *Qu'ai-je vu? c'est elle!* Elle veut fuir, il la prie de rester. La dame d'honneur va au fond.

	Position.	GINEVRA.	GUIDO.
		1	2

SCÈNE VI.

Forte-Braccio et les condottieri rentrent, gagnent la gauche du public et menacent Genevra et Guido.

	Les condottieri.	GINEVRA.	GUIDO.
	1	2	3

Bientôt ils tentent de les emmener. Il se fait un grand mouvement; Guido sonne la cloche de la ferme; aussitôt entrent de partout des villageois et villageoises; ils menacent les condottieri qui vont s'emparer de Guido. Un d'eux lui porte un coup de stylet, deux autres le séparent de Genevra. On assied Guido, on lui donne secours près la ferme. Pendant le grand mouvement du chœur Genevra se rapproche de Guido. Final.

Chœur.	Villageois.	Chœur.	Villageois.
Villageoises.	Condottieri.	Hommes.	GINEVRA. GUIDO, assis.

SCÈNE VII.

Rentrent, par la quatrième coulisse à gauche du public, Manfredi, Ricciarda, seigneurs, dames et pages; ils prennent le milieu.

Villageoises.	Seigneurs.	Dames.	Villageois.
Villageois.	Pages.	Condottieri.	Dames.
Forte-Braccio.	MANFREDI.	GINEVRA, se dérobant.	GUIDO.
	RICCIARDA.		

Ensuite Genevra quitte avec douleur Guido et s'éloigne dans la foule; Manfredi a dit à Forte-Braccio: *On te protégera.* Mais les gardes arrivent du fond, on a lié les mains de Forte-Braccio, on demande le châtimement du coupable. Guido est enlevé dans la ferme. Fin du final. Manfredi, Ricciarda et leurs pages se re-

4th
1879 (2)

tirent, et quatre gardes emmènent Forte-Braccio que suivent les habitants. Le rideau baisse.

ACTE DEUXIÈME.

Gauche du public. Grand palais. Appartement de Médicis.

Entrée générale. Vases, fleurs.

SCÈNE I^{re}.

Plains. GUIDO. LORENZO. RICCIARDA. *Plains.* *Divan.* *Suivante.*

Guido, assis, pensif; il est vêtu en tunique de velours cerise à fourrures, et Ricciarda en robe de cour. Après le premier récit Lorenzo et la suivante se sont éloignés. Restent

GUIDO. 1 RICCIARDA. 2

A la fin de leur scène, Guido a présenté la main à Ricciarda, et ils sortent par l'appartement de Médicis, à la droite du public.

SCÈNE II.

Entrent de la dernière coulisse à gauche du public Ginevra, richement vêtue en satin blanc, suivie de dames, seigneurs et pages. Parmi les seigneurs qui gagnent la gauche du public se trouvent Forte-Braccio; il porte sur sa veste jaune les armoiries de Manfredi. Tous entrent sur une grande marche, faisant le tour du palais.

Position.

Seigneurs. *Chœur.* *Seigneurs.* *Dames d'honneur.*
Pages. FORTE-BRACCIO. GINEVRA.

Après l'air et le chœur, les trompettes annoncent l'entrée de Manfredi et de toute sa cour.

SCÈNE III.

Entre du fond à gauche du public Manfredi, précédé de ses gardes, pages et seigneurs; il vient offrir ses hommages à Ginevra. Manfredi observe Forte-Braccio.

Chœur. *Seigneurs.* *Gardes.* *Dames.* *Chœur.*
Pages. MANFREDI. GINEVRA.

SCÈNE IV.

Médicis, précédé de ses officiers, gardes, pages et dames, entre en grande marche par ses appartements, à droite du public, ainsi: 8 gardes, 8 seigneurs, 4 dames, 4 pages, Médicis, Ricciarda, Guido.

Position.

Gardes de Manfredi. *Dames.* *Gardes de Médicis.* *Chœur.*
Seigneurs. *Officiers.* MANFREDI. FORTE-BRACCIO. RICCIARDA. MÉDICIS. GINEVRA. GUIDO.

Après la scène, le chœur et le chant de Médicis, etc., tout ce grand cortège se retire en faisant le tour du théâtre; ensuite Médicis, Ginevra, Guido, Manfredi, etc., sortent par la quatrième coulisse à gauche du public. Restent Ricciarda et Forte-Braccio.

SCÈNE V.

Ricciarda a vu partir le cortège, est restée au fond et arrête Forte-Braccio quand il veut sortir. Alors *grand duo*.

RICCIARDA. 1 FORTE-BRACCIO. 2

Après leur grande scène, on entend les trompettes annonçant le retour du temple de Médicis et de toute sa cour; alors autre grande marche. Ricciarda est sortie par la gauche, Forte-Braccio par la droite.

SCÈNE VI.

Entrée par la gauche du public: 8 gardes, seigneurs, dames, 4 pages, Manfredi donnant la main à Ginevra, 4 pages, Médicis, peuple, danseurs.

Valets. *Danseurs.* *Gardes.* *Dames.* *Gardes.* *Danseurs.*
Seigneurs. *Pages.* *Sièges.* MANFREDI. MÉDICIS. GINEVRA. *Sièges.*

1 2 3

Lorsque Manfredi, Ginevra et Médicis sont assis à droite du public, commence le ballet.

Après la danse Médicis s'est levé, Guido est venu du fond réciter les effets du fléau et s'éloigne dans la foule; ensuite Manfredi s'éloigne aussi d'après l'ordre de Médicis; Lorenzo a suivi Manfredi. Peu après entre une négresse richement habillée, portant un coffret d'or et suivie de Forte-Braccio; on l'ouvre devant Ginevra qui, avec ses dames, voit des tissus, des fleurs, des perles d'Orient. Ginevra est assise, elle prend une fleur qu'elle respire, et la négresse se retire.

La danse continue.

Pendant la fin du ballet on a vu Ginevra, pâlisante, souffrante, portant sa main à sa tête; toute la cour y prend intérêt. Ginevra se lève, mais ses genoux fléchissent; elle retombe sur le sofa. Lorsque Médicis levé a vu entrer Guido effrayé, Forte-Braccio est interrogé sur ces présents; Médicis ne doute plus qu'ils sont empestés. Lorenzo vient confirmer la peste dans Florence. Toute la cour manifeste son inquiétude et s'éloigne presque de Ginevra, hors Guido et les seigneurs. Médicis prodigue ses soins à sa fille. Toute la suite est en mouvement pendant cette fin de l'acte. Médicis, Ginevra et Guido sont les derniers qui sortent et forment tableau au milieu, entourés de leurs fidèles pages, dames et seigneurs. — Sur ce tableau, baisser du rideau.

ACTE TROISIÈME.

Eglise et dessous les caveaux.

SCÈNE I^{re}.

Après le chant de Médicis devant le prie-Dieu, tendu de noir ainsi que la chapelle, il s'éloigne par la droite du public sur le praticable, suivi de deux pages, valets, enfants de chœur, de Teobaldo et deux moines.

SCÈNE II.

Restent les condottieri et Forte-Braccio. Teobaldo, ayant reconduit Médicis, rentre avec les deux moines et force les condottieri à sortir de l'église, ce qu'ils font par la gauche du public.

SCÈNE III.

Teobaldo et les deux moines visitent partout; l'un porte une petite lanterne sourde. Ils soulèvent ensuite la grosse pierre carrée fermant l'entrée du caveau, descendent par l'escalier donnant, sur la gauche du public, sur le plain-pied du théâtre, passent devant le lit de repos où est couchée Ginevra et sortent par le manteau d'arlequin, à droite du public, d'où ils rentrent après. Puis arrive dans l'église du haut Guido en tunique de velours noir; il chante d'abord son récit devant l'autel, descend par l'escalier et va en titonnant s'agenouiller devant le lit de Ginevra; il peint sa douleur, se lève, chante son *cantabile*; après il va au lit de Ginevra et soulève son voile avec hésitation, lorsque rentrent Teobaldo et les deux moines qui l'engagent à sortir. Ainsi

Les deux moines. GUIDO. *TEOBALDO.*
1 2 3

Après le chant on l'entraîne, il remonte l'escalier ainsi que les moines, qui referment le caveau avec la pierre et sortent par le fond, ainsi que Guido.

SCÈNE IV.

Ginevra, sortant de sa léthargie, peu à peu soulève sa tête, regarde et se met sur son séant. A ces mots: *Qu'ai-je vu?* elle descend lentement du lit de repos, est effrayée du lieu où elle est, chante son récit et veut fuir. Elle trouve sur l'escalier le caveau fermé, voit toute sortie interdite et au désespoir va tomber près de son lit, entre la balustrade et le lit.

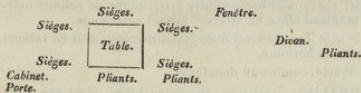
SCÈNE V.

Paraissent dans l'église en haut les condottieri; l'un porte une lanterne sourde. Ils titonnent, vont à la pierre, la soulèvent, descendent et parcourent les caveaux, traversent devant la balustrade du lit, de gauche à droite. Bientôt ils entendent une voix plaintive de femme, ils sont stupéfaits, écoutent et se tiennent séparés le long des murailles. Lorsque Ginevra, reprenant ses forces, se lève devant le lit et leur semble un fantôme, effrayés ils tombent à plat ventre; Ginevra avance d'un pas lent, mais ferme, traverse au milieu d'eux, monte l'escalier et quand

elle est dans l'église au-dessus, se place à genoux au milieu et dit : *Oh ! mon Dieu, je te remercie.*
La toile baisse sur ce tableau.
Cet acte et ce tableau doivent être d'un grand effet.

ACTE QUATRIÈME.

Petit salon d'un palais.



SCÈNE I^{re}.

Au lever du rideau, orgie à table; tous, Ricciarda au milieu, Manfredi sur le devant, pages et valets servant les seigneurs qui boivent à la déesse du lieu. Ricciarda se lève un peu après et va s'asseoir sur le divan à droite du public; sortent les valets et pages aux ordres de Manfredi, qui va rejoindre Ricciarda. Les seigneurs sont à table lorsqu'on entend frapper deux coups à la fenêtre en dehors au fond; à ces mots : *Je le saurai*, Ricciarda va à la fenêtre, l'entr'ouvre et est frappée de stupeur en entendant ce mot *Ginevra* en dehors. Les convives se lèvent, Manfredi, nouveau don Juan, se met à en rire. Pendant l'inquiétude le gagne, il va à la fenêtre; Ricciarda est revenue sur le divan en voulant retenir Manfredi; mais il court au fond et entendant : *C'est moi, c'est Ginevra*, il est comme frappé de la foudre, et lorsqu'il a dit : *Ombre ou spectre, va-t-en*, il a saisi une arquebuse près de la fenêtre; le coup part et on entend un cri au dehors. Il reprend sa galanterie, va à Ricciarda et retourne à la table; Ricciarda y revient aussi; on boit à la déesse des amours... Mais Manfredi pâlit, sent sa tête brûlante; ses amis le considèrent, il lutte avec le mal; Ricciarda agitée retourne vers le divan; le mal augmente. Les seigneurs voient Manfredi gagnant le milieu du théâtre, s'enflammant de crainte et de colère, menaçant ses amis qui s'éloignent de lui. Grand mouvement des valets; les pages enlèvent la table dans la coulisse et la lumière. Il fait trembler Ricciarda, la menaçant de mourir avec lui. Pendant cette scène d'agitation ses amis vont fuir par le cabinet à gauche du public; il est seul avec Ricciarda, s'en empare; elle se débat, veut fuir par le cabinet, et la serrant de près, il quitte la scène par l'appartement à gauche du public, au premier plan.

CHANGEMENT.

Belle place de Florence.

Palais des Médicis. La lune éclaire les monuments silencieux. Statue équestre.

On aperçoit des lueurs de feu rouge.

SCÈNE II.

Au changement entrent Forte-Braccio et tous les condottieri chargés de butin, ayant des poignards ou haches à la main. Grand chœur, après lequel ils sortent par la gauche du public, côté des riches palais.

SCÈNE III.

Ginevra paraît comme elle est sortie de l'église, blessée, se traînant vers le perron de ses pères, sur la gauche du public. Elle veut monter les trois gradins, elle s'écoute, frappe avec le grand marteau; on entend résonner un bruit de tam-tam; elle redouble. Mais au silence elle redescend les marches et tombe d'épuisement sur la dernière.

SCÈNE IV.

Guido paraît par la troisième coulisse à droite du public, en noir comme au troisième acte. Il parcourt la scène et voit une femme étendue, la considère, reconnaît Ginevra; il l'aide à se soulever, la ranime et ils descendent la scène.
Grand duo.

GINEVRA.	GUIDO.
1	2

Après le duo on voit des habitants fuyant au fond, des hommes traversant avec des torches allumées; Forte-Braccio et les condottieri, tenant des poignards et des torches enflammées, sortent des palais qu'ils ont pillés. Guido soutenant Ginevra fuit

les brigands, et le chœur termine l'acte en courant de nouveau au pillage de Florence.

ACTE CINQUIÈME.

SCÈNE I^{re}.

Antonietta et les villageois et villageoises de la ferme sont agenouillés devant la madone qui est au fond, dans sa crèche. Ils font la prière du matin et se lèvent en voyant arriver le grand monde.

SCÈNE II.

Médicis et sa suite entrent par la gauche du public, au troisième plan, et suivi d'habitants qui tous le saluent et se retirent ensuite. Les deux pages et les officiers restent au fond; Médicis s'assied ensuite sur un siège de campagne qui est à la gauche du public.

SCÈNE III.

Ginevra, vêtue en villageoise, entre par la droite du public.

SCÈNE IV.

Bientôt Guido la suit, vêtu comme au premier acte; ils se tiennent d'abord au troisième plan.

TRIO.

MÉDICIS, assis.	GINEVRA.	GUIDO.
1	2	3

Par suite du trio Médicis a reconnu Ginevra, Guido se tenant vers la gauche du public, et lorsque la reconnaissance est faite, Guido, passant par derrière, a pris le n. 1; les officiers et pages sont au fond.

Ainsi

GUIDO.	GINEVRA.	MÉDICIS.
1	2	3

A ces mots de Guido, prononcés avec véhémence : *Que sur moi la foudre tombe, si mon cœur renonce à toi*, Guido passe au milieu. Ginevra et Guido se jettent dans les bras de Médicis avant la fin du trio.

Pour le dénouement, on voit défilér sur les montagnes praticables la procession et la chasse portée par quatre moines ou pèlerins. Ainsi : les gardes, la chasse, pénitents, seigneurs, dames, pages, gardes, villageois, villageoises, prêtres, habitants, etc. Tout ce cortège se dissémine en trois minutes de tous côtés par les troisième, deuxième et premier plans de montagne. Pendant cette action prompte, de droite et de gauche, au premier et deuxième plans se groupent aux ailes d'autres villageois, gardes et dames. On forme un beau tableau; sur le devant sont

Pages. Officiers. GUIDO. MÉDICIS. GINEVRA. Dames.

Le rideau baisse.

DÉCORATIONS.

Acte premier.

Village près de Florence, ciel bien éclairé, beau lointain; un rideau de fond de campagne montagneux, non loin de Florence; beau ciel, coulisses représentant la campagne, châssis de ferme; au premier plan à droite du public, une cloche de ferme à la porte; une madone dans sa crèche, au premier plan à gauche du public; un banc de bois à dossier est à la droite de la ferme.

Acte deuxième.

Riche galerie du palais de Cosme de Médicis, l'entrée générale par la dernière coulisse à gauche du public; l'entrée des appartements de Médicis par le deuxième plan à gauche du spectateur; un sofa et des pliants à droite, coussins et un pliant à gauche du public, ainsi que le sofa.

Acte troisième.

Décoration assez compliquée, à bien combiner selon les localités; église formant entresol dans la largeur du théâtre, bornée à deux plans au plus en comptant le rideau ou demi-rideau de fond. Dessous cet entresol sont les caveaux à deux ou trois cin-

tres; dans le premier cintre se trouve l'escalier qui descend de l'église dans les caveaux, et dans le deuxième cintre, plus large que le premier, est le lit de repos de Ginevra, entouré d'une estrade de trois pieds de haut au plus; petite ouverture en face du public, qui laisse bien voir le lit; l'ouverture des caveaux a lieu par une pierre carrée qui se lève et ferme; en haut dans l'église, est l'autel tendu en deuil, cierges, prie-Dieu.

NOTA. L'ancien décor. le pont de la Caverne, donne une première idée de cette plantation dans l'église, l'autel est sur la droite du spectateur, le cénostaphe est à gauche du public; autour, quelques pages, seigneurs, qui suivent Médicis.

Acte quatrième.

Petit salon du palais de Manfredi, presque fermé; fenêtre ouvrante au fond, lit de repos et canapé au premier plan à droite du public, cabinet au premier plan à gauche du spectateur, et un peu plus haut est la table richement servie, sièges, pliants, etc.

DEUXIÈME DÉCOR.

Belle place de Florence, statue équestre, et sur la gauche du public le palais; celui de Médicis au deuxième plan; on y monte par des marches. Le tout éclairé par la lune; effet de neige (si l'on veut).

Acte cinquième.

Site italien de campagne, montagne praticable à ses premiers, deuxième et troisième plans au fond; une madone dans sa crèche est au milieu, au bas de la montagne; coulisses, débris d'une grande ferme royale, châssis de ferme aux deux premiers plans, sièges de bois à dossier à droite et à gauche, un beau lointain, rideau de fond, etc.

NOTA. On peut se servir de la madone du premier acte.

A Paris, ce cinquième acte a deux décorations, figurées d'abord par une très grande ferme présentant des démolitions, accidents qui laissent voir la campagne et les montagnes; et au changement, pour le dénouement, on enlève à vue la ferme du fond. Mais on peut éviter cette double première décoration, ainsi que je l'indique ici, en plaçant d'abord une décoration comme je l'ai dit plus haut et en évitant le changement à vue.

COSTUMES.

FORTE-BRACCIO. Guêtres ou bottines jaunes, pantalon de tricot lie de vin, veste en serge grise boutonnant de la poitrine à la ceinture avec bouffettes blanches à la saignée, ceinture de cuir, une demi-cuirasse, poignard, toquet ou bonnet de lazzaroni, manteau de serge brune.

Au 2^e acte il met un gilet jaune en drap de même forme, portant armoiries du duc de Ferrare, toquet rouge à la Médicis.

Et au 3^e acte, tel qu'au premier, sans manteau.

Les *Condottieri* sont vêtus comme ci-dessus, d'autres en lazzaroni, soit avec bottines, soit avec bas blancs ayant lasure croisée en rubans rouges ou noirs; d'autres ont des tuniques chevalières et manteau à la Mazaniello; quelques-uns portent une hache, d'autres des pistolets et poignards.

MANFREDI. 1^{er} acte. Souliers en velours à la poulaine, pantalon de soie grise, gilet à la Médicis en mérinos violet frappé d'ornements en or, manches et amadis blanches, bouffettes à la saignée, chemisette dentelée, ceinture d'or où pend un poignard et l'escarcelle, et par-dessus, au premier acte, un tabar en velours herminé, cheveux naturels plats; toquet rouge à la Médicis.

Au 2^e acte il ôte son par-dessus (tabar) et met un pantalon blanc ou violet. Ainsi au 4^e acte.

LORENZO, officier de Médicis, est vêtu comme les seigneurs et officiers, soit de Médicis, soit de Manfredi.

GUIDO. 1^{er} acte. Souliers noirs, pantalon gris en tricot, tunique chevalière à plis en petit drap brun ou olive, descendant aux genoux, ceinture de cuir, manches et amadis demi-larges avec bouffettes blanches à la saignée, comme sur le devant et la poitrine, toquet noir.

2^e acte. Tunique en velours cerise herminé ou avec fourrure, ceinture d'or où pend l'escarcelle et un petit stylet, toquet à la Médicis en velours rouge.

3^e acte. Autre tunique noire à petite rotonde.

5^e acte. Il reprend son costume du premier acte.

MÉDICIS. 2^e acte. Souliers en velours noir, bas rouges, grande robe à manches larges en velours rouge ou violet herminé (comme un dolman fermé), ceinture d'or où pend l'escarcelle, cheveux et barbe courte grise, toque de velours noir, et un manteau blanc en mérinos faisant césarienne.

Au 3^e acte il est couvert d'un grand manteau noir en velours avec colletin herminé.

Au 5^e acte, comme au deuxième.

TEOBALDO, sacristain, en moine blanc, ainsi que deux autres.

Villageois, villageoises, vêtus comme dans *Robert, les Huguenots* ou *le comte Öry*.

Pages. Comme d'usage. Voyez la gravure, les personnages.

GINEVRA. 1^{er} acte. Corsage à manches avec bouffettes à la saignée, jupe en soie bleue, cheveux tressés, chapeau de paille.

2^e acte. Robe en satin avec ornements d'argent, perles, diamants, voile, escarcelle riche.

3^e acte. Robe blanche à manches en laine ou en mousseline.

4^e acte. Même costume.

5^e acte. En villageoise italienne, corset violet, jupe blanche avec liséré tranchant, cheveux tressés. Antonietta et les villageoises sont vêtues de même.

RICCIARDA. 1^{er} acte. Robe de velours cerise, corsage *idem* à manches, bouffettes à la saignée, cordon d'or, escarcelle, chapeau de paille doublé en rouge cerise.

2^e acte. Robe à queue, mais en drap d'or, lisérée par des rubans bleu-foncé, cheveux tressés, gants blancs.

4^e acte. De même.

LÉONORE, suivante de Ginevra. 1^{er}, 2^e et 5^e actes. Corsage violet, jupe en satin blanc, cheveux tressés.

Dames de la cour, soit de Manfredi, soit de Médicis. Corsage de couleur satin, jupe de cour en satin blanc et de couleur, voile dans les cheveux; quelques-unes avec turban, d'autres vêtues comme les dames de cour du troisième acte de *la Juive*. Même nombre de seigneurs vêtus aussi comme dans le troisième acte de *la Juive*.

Danse. Les dames en blanc gaze avec ornements d'argent; les danseurs en tunique courte en velours bleu.

Corps de ballet. De même.

La négresse. Robe assez riche bleu ou cerise.

Gardes. Comme dans *la Juive, Robert,* etc.

ACCESSOIRES DE MAGASIN.

ACTE PREMIER.

Des fleurs, gobelets, cruchons, cloche de ferme avec sa corde pour la sonner.

ACTE DEUXIÈME.

Sopha, sièges, coussins.

ACTE TROISIÈME.

Deux lanternes sourdes, cierges, cloches, prie-Dieu, ornements d'église.

ACTE QUATRIÈME.

Table carrée richement servie de dessert, ottomane, pliants, arquebuse tirant, petites haches, torches, feux rouges.

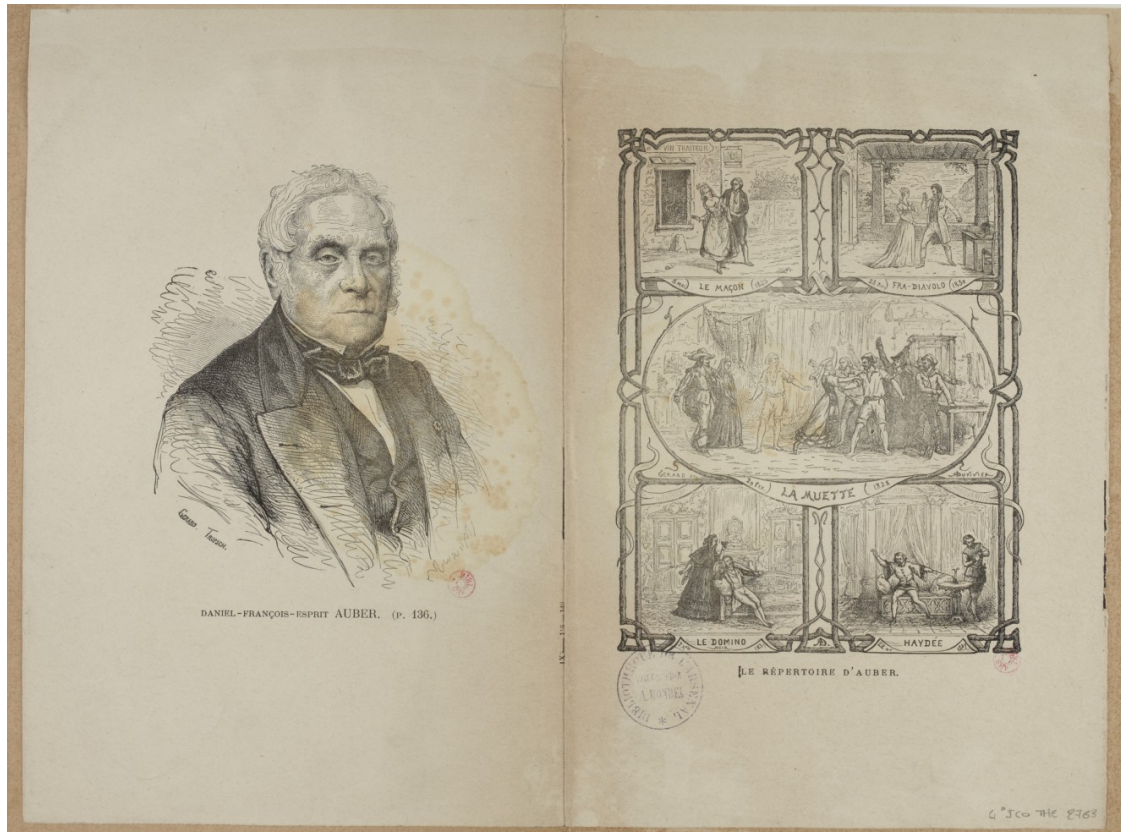
ACTE CINQUIÈME.

Une chasse fermée, dorée, cierges pour la marche du dénouement.

IMPRIMERIE DE F. DUVERGER
rue de Verneuil, 7

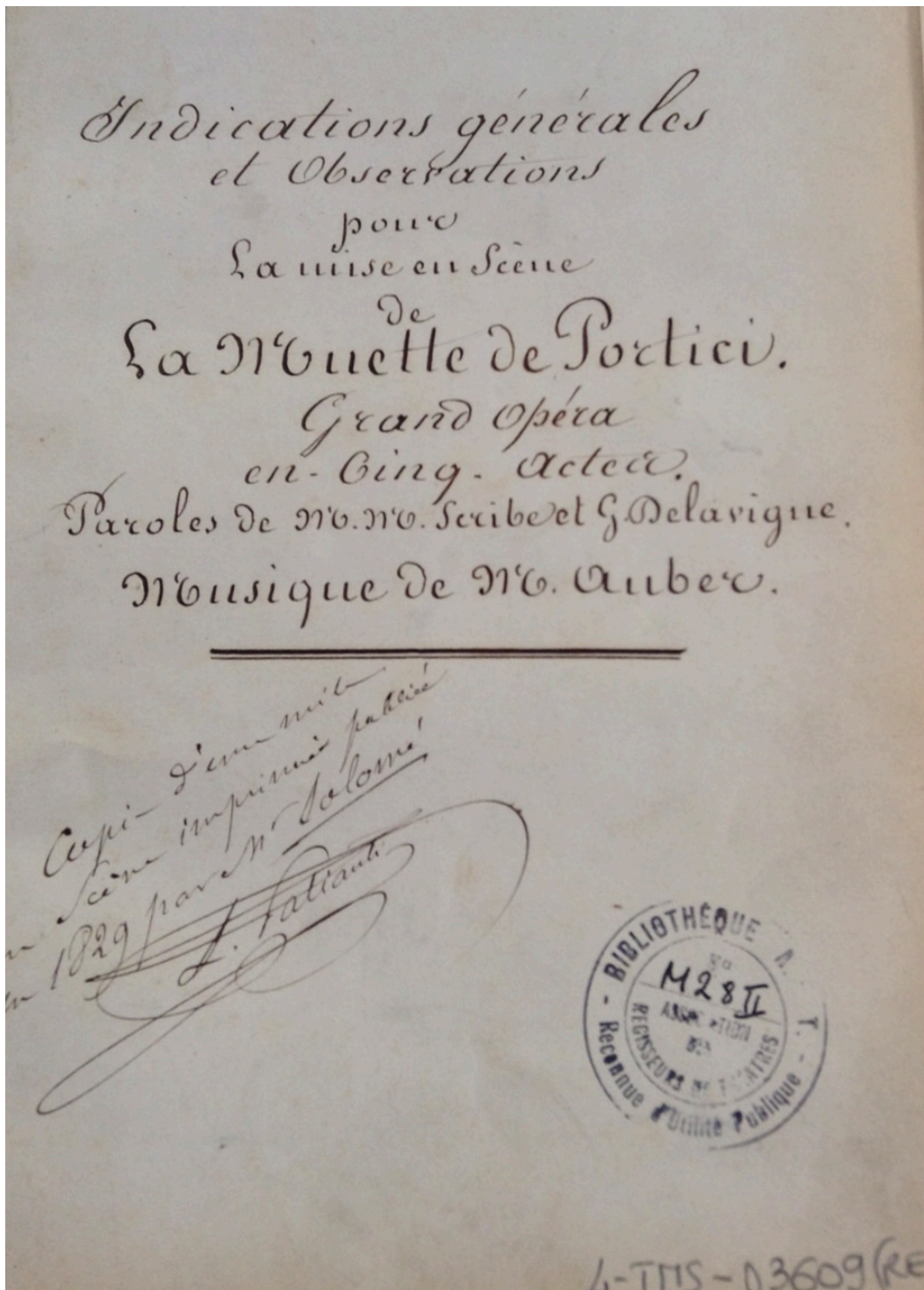
Annexe 29

Gravure présentant des œuvres d'Auber, 1828. (Source Gallica)



Annexe 30

Copie manuscrite du livret de *La Muette de Portici* de Solomé par Louis Palianti
(exemplaire non daté)



droite de l'acteur en Scène, et les autres en
suivant) Une grande charmille de
fleurs occupe deux pelons et est
appliquée sur les chassis de jardin.
Au milieu de la charmille, qui
est côté gauche des acteurs en Scène,
sur deux marches, se trouve le
fauteuil, destiné à recevoir la
Princesse. De chaque côté, deux
chaises et trois seliers: Chaque
siège est couvert d'une chemise
peinte en laquetterie du temps.
En face, du côté droit, le portique
d'une chapelle de Château; un
saint Nicolas au dessus de la
porte qui se ferme avec de riches
drapeaux. Un poron de quatre
marches conduit à cette Chapelle

Scène 1^{re}

Trois pelotons de gardes, de huit
hommes chaque et un chef,
(designés par nos 1, 2 et 3) arrivent de la
gauche, entre la treille et la
charmille. Les Gardes du n° 1

La Mouette de Portici.

Mise en Scène.

Acte 1^{er}

Décor.

Le Théâtre représente les jardins du Duc d'Arcos. Au fond, une grille à l'Italienne soutenue par une colonnade. Elle traverse tout le Théâtre et se perd de chaque côté dans les plans. Au milieu, trois marches pour descendre en Scène. Au lointain, un fond de mer.

À gauche (toutes les positions seront prises comme elles sont indiquées ici, c'est à dire gauche et droite de l'acteur). Le D^r est la

entrent sur deux rangs et se placent
un peu sur la droite au fond, entre
la Chapelle et la treille. Le
Chef pose une sentinelle de
chaque côté du perron de la
Chapelle.

Les deux autres pelotons ont suivi
chacun sur un rang, et montant
la marche du milieu (au fond), ils
se sont placés sous la treille, en
s'occupant dans toute sa longueur,
et font face au public. Chaque
Chef pose un homme de son peloton
en faction à l'extrémité des marches.
Le peloton n° 2, se trouve côté
droit de la treille et le peloton
n° 3 au côté gauche. Cette
observation est nécessaire pour
les indications qui suivent
(Tous les gardes sont au port d'armes)

Après l'annonce entre du même côté,
il est suivi de quelques officiers
qui se tiennent dans le fond,
côté gauche. Pendant l'air

Alphonse, on pose les armes, les officiers se promènent au fond. Adieu: les cinq gardes qui le suivent, ainsi que le premier peloton, doivent porter le même uniforme. Les Officiers appartiennent à plusieurs armes.

Le Chœur est divisé en deux moitiés, une derrière la Chapelle et l'autre derrière la Charmille, le plus près possible du premier peloton, pour être entendu.

Alphonse, après son air qui se termine avec le Chœur, remonte la scène sur les Dix mesures de la ritournelle. Les officiers se rangent respectueusement.

Scène 2^{ème}

Lorenzo entre de la gauche, les officiers le saluent, Alphonse l'a perçut; ils descendent la scène sur les quatre premiers vers; tout reprend sa première position.

Placement de la scène

Deuxième peloton un chef.	Troisième peloton un chef.
premier peloton.	
une sentinelle.	— officiers.
une sentinelle.	—
M. Alphonse.	M. Lorenzo.

Vous le savez, on craint que sa rigueur
De ce peuple opprimé, ne lasse la douceur.
Sur les deux mesures de l'allégorie
maestoso qui suivent ces deux vers,
Alphonse écoute et regarde au
fond, côté gauche, ainsi que
les officiers (on porte les armes).

A ces vers :

Ober Lorenzo, de la prudence

Viens rejoindre mon père, et nous suivre aux autels.

Alphonse fait signe aux officiers
d'aller au devant de lui sur cette.
Les officiers saluent et sortent.

par où ils sont entrés.
Pendant ce mouvement, le premier
peloton fait par le flanc à droite,
et son côté droit, entre la
Chapelle et la treille du fond.
Alphonse et Lorenzo suivent
le peloton. Les deux sentinelles
au fond reprémeint leurs rangs et
Le deuxième peloton fait par
le flanc à gauche, le troisième
par le flanc droit.

Pour la première entrée de ces
deux pelotons, il faudrait mettre
la tête en queue, pour que tout
se trouve à la place d'ordre, dans
le reste de l'acte.

Les gardes forment la haie
chaun de leur côté. Le
deuxième peloton, du bas des
marches du fond à la chapelle,
et le troisième peloton, des
mêmes marches au bosquet.

Scène 3^{me}

Le Chœur (toujours en deux parties)
entre l'arc, les Choristes de la
gauche, entre le bosquet et la
trille du fond; ceux de la droite,
entre la trille et la chapelle.
(Les choristes sont habillés en Napolitains.)
Ils restent derrière chaque ligne de
soldats; c'est de là qu'ils chantent
le motif de la marche suivante
N° 6 arc che.

Elle commence et arrive par
la trille, côté gauche du fond.
On descend les marches en face
du public, et l'on continue
deux par deux jusqu'à l'avant-
scène, avant de se séparer.
Ordre.

1^{re} huit Napolitains par deux
lorsqu'elles sont arrivées au
bas de l'avant-scène, elles
separont à droite et à gauche,
et s'arrêtent au premier plan
des Coullisses.

(elles portent des tambours de basque)

H. Michéau

- 2^e Douze nobles six hommes,
six femmes, sur quatre
de front. Ils se séparent
également en descendant,
et remontent sur une ligne
au-dessus des Napolitaines.
- 3^e Huit Dames dansant la
guarache. mêmes mouvements
pour se séparer et remonter
entre les Nobles et les Napolitaines.
(Elles ont des Castagnettes)
- 4^e Six Pages. Ils descendent sur
l'avant Scène, et remontent
ensuite entre les Napolitaines
et les danseuses de la guarache
- 5^e Elvire, les deux mains
appuyées sur les poignets
de deux seigneurs qui la
conduisent.

Arrivés au milieu du Théâtre
les deux seigneurs restent à
droite et à gauche. Elvire
(elle porte à la main un petit miroir
rond entouré de plumes, le manche est

2

en ébène ou ivoire, ensuite elle le donne
à sa suivante.) descend la scène
sur la ritournelle de son air.

On doit calculer la marche
pour qu' Elvire arrive juste
à la place indiquée à la fin
du Chœur.

6^e. La Dame d'honneur est
derrière Elvire et se place à
sa gauche n^o 2

7 Douze Nobles, dont six hommes
et six Femmes, terminent la
marche, ils restent au fond
face au public.

8^e. Quatre piqueurs qui restent
sur les marches du fond.

Nota. On voit par le tableau de la page ci-contre les
places qu'occupent sur la scène les divers
groupes; mais il est clair qu'ils sont placés
diagonalement à la scène. Ainsi le
deuxième peloton est rangé sur une
ligne des marches de la trille du fond
à la Chapelle, et le troisième peloton
pareillement côté gauche devant le peuple

Annexe 31

Article de Charles Monselet extrait du journal *Le Monde illustré* du 14 août 1887

à propos de *L'Almanach des spectacles* de Louis Paliani

Théâtre : Notes pour servir à l'histoire des théâtres.

L'Almanach des spectacles, ou pour mieux dire, le *Calendrier historique des Théâtres*, commença à paraître en 1751 ; il fut publié sans interruption par le libraire Duchesnes, jusqu'en 1815 ; cela forme une collection de quarante-huit volumes assez difficiles à réunir. - De 1805 à 1822, Mme Cavanagh fit paraître, de son côté, *l'Annuaire dramatique*, contenant les noms et demeures de tous les directeurs, acteurs et actrices, etc. soit dix-sept volumes in -32 avec portraits. De 1807 à 1819, signalons aussi le *Mémorial dramatique ou Almanach théâtral*, chez Barba ; treize volumes in -32. De 1818 à 1825, *L'Almanach des Spectacles* par K.Y.Z. (Attribué à Loève-Weimars), charmant petit recueil orné de figures coloriées. De 1822 à 1837, *Almanach des Spectacles* (par Coupard, Merville, etc.) ; chez Barba ; treize volumes. Voilà pour les principaux ouvrages périodiques. Voilà pour les principaux périodiques. À partir de ce moment, rien de régulier, rien que des essais, rien que des volumes interrompus.

En 1851, M. Léon Sarri, alors employé du ministère d'État à la division des théâtres, tenta de ressusciter *L'Almanach des spectacles* avec la collaboration de M. Auguste Vitu, et sous la forme mensuelle. L'éditeur était Michel Lévy, alors rue Vivienne. Cela pouvait devenir une bonne opération, mais on y renonça après quelques livraisons. Parmi les articles qui furent remarqués dans ce court espace-temps, il faut citer une étude de M. Auguste Vitu sur Balzac au théâtre, et deux biographies, l'une de Rosambeau, l'acteur nomade, et l'autre de Geoffroy, qui venait de créer Mercadet au Gymnase, par Léon Sari. M. Paliani, pensionnaire de l'Opéra Comique, plus persistant que M. Sari, fit paraître deux années de ce nouvel almanach (1852-1853) chez Brière. Trois quatre autres tentatives furent encore faites par Tresse et par Dechaume, Les libraires spéciaux, et puis ce fut tout. Charles Monselet.

ALMANACH

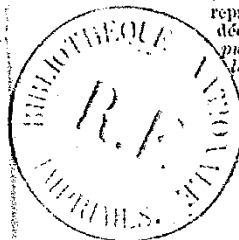
DES

SPECTACLES

POUR 1852.

CONTENANT :

Un Almanach entièrement nouveau, indiquant jour par jour la date et les titres de tous les ouvrages représentés pour la première fois en 1851 sur les théâtres de Paris ; — Les noms de MM. les Auteurs et Compositeurs ; — Les événemens dramatiques remarquables arrivés en 1851 ; — La Nécrologie, etc., etc. ; — Les Plans exacts des quatorze principales Salles de spectacle de Paris. Ils indiquent les numéros des Loges et le nombre des places qu'elles contiennent ; le prix qu'elles coûtent au bureau le soir, ou le matin à la location ; les places qu'occupent dans tous les théâtres les Stalles d'orchestre, de galerie de balcon. — Chaque Salle est accompagnée d'une petite Notice historique ; du Tableau exact du personnel des Artistes et de l'Administration au 1^{er} janvier 1851. — Le titre de tous les ouvrages représentés sur tous les théâtres, depuis le 1^{er} janvier jusqu'au 31 décembre 1851 inclusivement. — Tous les Renseignemens utiles au public sur les Théâtres secondaires, les Théâtres de la Banlieue, les Etablissmens lyriques divers, etc. — Les Tableaux des Troupes sédentaires des départemens et des dix-huit arrondissemens dramatiques. — Les Théâtres français à l'étranger, etc., etc. — Bureau des Beaux-Arts au ministère de l'Intérieur. — Personnel complet des Professeurs du Conservatoire national de Musique, etc. — Renseignemens utiles sur les Trois associations des Artistes dramatiques, des Artistes Musiciens et des Artistes Peintres, etc., etc. — Adresses des Correspondans dramatiques ; Agens des Auteurs ; Commission des Auteurs dramatiques, etc., etc., etc. — Etablissmens spéciaux, Notes dramatiques, etc., etc., etc.



Sous la Direction de M. PALIANTI.

PREMIÈRE ANNÉE.

PARIS

CHEZ M. EMILE BRIÈRE, 55, RUE STE-ANNE,
ET CHEZ TOUS LES ÉDITEURS DE GRAVURES ET LIBRAIRES.

1852.

AGENS

DE

MM. LES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES.

MM. Jules Dulong..... 30, rue Saint-Marc.
Guyot..... 12, rue de Ménars.

Commission dramatique (1851-1852).

M. Viennet, président de la Société.

MM. Anicet Bourgeois..... 6, rue Grange-Batelière.
Brisebarre (Edouard).. 33, boulevard du Temple.
Camille Doucet..... 43, rue du Four-Saint-Germain.
Empis..... 9, rue de Vaugirard. (L'été, à Belleville.)
A. Grisur..... 16, boulevard Montmartre.
Victor Hugo..... 37, rue de La Tour-d'Auvergne.
Labiche..... 19 bis, rue de la Chaussée-d'Antin.
Ferdinand Langlé..... 31, rue de Chabrol.
Lockroy..... 23 bis, rue du Rocher.
A. Maquet..... 46, rue de Bondy.
Marc-Michel..... 33, rue de l'Entrepôt.
Nyon..... 70, rue Rochechouart.
Ambroise Thomas..... 45, rue Saint-Lazare.
Viennet..... 18, rue Godot-Mauroy.
De Villeneuve..... 16, boulevard Montmartre.

Bureau.

MM. Empis.....	} Vices-présidents.	MM. Camille Doucet...}	Secrétaires.
Lockroy.....		De Villeneuve....}	
A. Bourgeois..}		F. Langlé.....	Trésorier.
		Labiche.....	Archiviste.

Acte social. — 18 décembre 1837.

AGENS DRAMATIQUES (CORRESPONDANS).

MM.	Reju de Backer, rue des Jeûneurs, 1.
Ch. Formelle, passage du Saumon, 1.	Ernest Gervaise, rue Buffault, 21.
Maillard, rue Bourbon-Villeneuve, 48.	Darbel, rue St-Marc-Feydeau, 5.
D'Harmeville fils, rue Montmartre, 170.	Benelli, rue St-Georges, 43.
Lemoigne, rue des Jeûneurs, 4.	Alexis Lafitte-Singier, boulevard Saint-Martin, 4.
Lorini et C ^e , rue N.-D.-de-Lorette, 10.	David Viallet, boulevard du Temple, 23.
Camille, rue Ste-Appoline, 6.	Bizot-Dieudonné, boulevard St-Denis, 6.
Ernest Deyla, rue St-Joseph, 10.	Pougin, rue Beauregard, 9.
Roux et C ^e , rue Lepelletier, 19.	Imbert, rue Mazagan, 22.
Allan Dorville, rue du Hasard-Riche-Heu, 5.	Chabrilat, place de la Bourse, 15.

PRÉFACE.

Depuis dix ou douze ans, l'Almanach des Spectacles a cessé de paraître.

L'Almanach des Spectacles de Belgique s'est arrêté à la cinquième année.

La spéculation n'y étant pour rien, puisqu'il le donnait en prime à ses abonnés, le journal *L'Epoque* a publié, en 1847, un annuaire des lettres, des arts et des théâtres. C'est sans contredit le plus complet et le mieux fait de tous les livres de ce genre. — La seconde année est encore à paraître.

L'indifférence du public a tué ces sortes d'ouvrages. Les artistes, qui auraient dû les faire vivre, ont été encore plus indifférens.

Serons-nous plus heureux dans notre nouvelle tentative? Nous en avons l'espoir.

Le succès qu'obtinrent, en 1847, LES SALLES DE SPECTACLES, dont nous ne fimes paraître que quatre, nous a fortement engagés à les réunir toutes dans ce seul volume qui n'est que le complément de notre publication de 1847.

Nous n'avons pas voulu nous adresser à une seule classe de lecteurs comme l'ont fait presque tous nos aînés. Nous nous adressons simplement au PUBLIC qui fréquente les théâtres, c'est-à-dire à TOUT LE MONDE.

La table des matières de notre nouvel almanach démontre seule combien il est indispensable de le consulter souvent.

L'almanach proprement dit indique, jour par jour, les titres de toutes les pièces représentées pour la première fois sur les divers théâtres de Paris pendant l'année 1851, et les événemens dramatiques qui se sont passés soit

en France, soit à l'étranger. En regard, se trouve le calendrier de 1852. Les noms de MM. les auteurs et compositeurs y sont régulièrement indiqués.

Depuis l'Académie nationale de musique jusqu'au théâtre du Cirque inclusivement, nous avons fait exécuter typographiquement par M. MERITTE, un des plus habiles artistes en ce genre, le plan bien exact de toutes les SALLES DE SPECTACLE DE PARIS. Chaque loge, chaque stalle y est indiquée. Notre livre est un véritable bureau de location. Plus d'incertitude sur le prix des billets, pris au bureau de la location le matin, le soir aux bureaux, ou sur le nombre de places que contient chaque loge. Selon son désir, chacun, sans quitter le coin de son feu, peut se rendre compte de la place qu'il doit occuper le soir dans n'importe quel théâtre, et qu'il peut faire louer d'avance par un domestique. La somme à payer est encore indiquée dans notre almanach, qui a tout prévu.

Chaque salle de spectacle est précédée d'une notice historique; suit un tableau bien exact du personnel. Les renseignemens se terminent par une liste complète de tous les ouvrages dont s'est composé le répertoire depuis le 1^{er} janvier jusqu'au 31 décembre 1851.

Le Conservatoire-National de musique et de déclamation, la direction des beaux-arts (section des théâtres) au ministère de l'intérieur, les théâtres secondaires, les spectacles de curiosités, les cafés chantans, les établissemens lyriques, etc., etc., occupent dans ce livre une place importante.

Les trois associations des *Artistes Dramatiques*, des *Artistes Musiciens* et des *Artistes Peintres*, dont M. le baron Taylor est le fondateur, ne pouvaient être oubliées. Le public puisera dans notre almanach de précieux renseignemens.

Comme l'ancien Almanach des spectacles, nous donnons les tableaux des troupes des départemens. Ici, probablement, il s'est glissé quelques erreurs, bien que nous n'ayons rien négligé pour puiser nos renseignemens près de MM. les directeurs et régisseurs eux-mêmes. Quelques-uns seulement ont répondu à notre appel. Nous les remercions sincèrement.

Nos bureaux, établis rue Sainte-Anne, 55, chez M. Brière, imprimeur, seront ouverts tous les jours. Nous ferons droit aux réclamations qui nous parviendront *franco*.

Notre almanach, qui augmentera chaque année en renseignemens, n'augmentera pas de pris.

MM. les directeurs des départemens ou de l'étranger, qui désirent par la suite voir figurer leurs salles dans notre almanach, peuvent, en suivant notre format et notre modèle, nous en faire parvenir le plan exact, avant le 1^{er} octobre prochain. L'insertion dépendra du nombre d'exemplaires de notre livre à placer CERTAINEMENT dans chaque localité.

Beaucoup d'améliorations arriveront graduellement, entre autres, notre almanach se terminera l'année prochaine et les suivantes, par une liste des principales maisons qui, par leur spécialité, tiennent au théâtre. MM. les artistes ou négocians que cet article intéresse sont priés de se faire inscrire dans nos bureaux, ou de nous faire parvenir leurs titres *franco*.

Notre but est d'être agréables, le plus possible, à tout le monde, et de n'être jamais hostiles à personne. Plus tard, nous ajouterons à notre livre des biographies d'artistes vivans. Pour y parvenir sans blesser la juste susceptibilité de chacun, nous aurons recours à l'obligeance des artistes même dont la biographie sera insérée. MM. les membres du comité des artistes dramatiques, auxquels nous sommes dévoués, pourront aussi nous venir en aide.

Chaque année l'Almanach des Spectacles paraîtra du 5 au 10 janvier.

Les éditeurs,

E. BRIÈRE. — L. PALIANTI.

1851.		JANVIER.		1852.	
		PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS ET FAITS DIVERS.			
M.	1	GAYTÉ. M. Collin abandonne la direction, M. Hostein reprend le sceptre	1	J.	Circoncis.
S.	2	Tous les Théâtres de Paris se conforment à l'ordonnance de M. Carlier qui exige l'uniformité dans la grandeur des affiches de spectacle. — Timbre à 5 c.	2	V.	s Basile.
V.	3	Mort de M. Léprieux, père du sociétaire de la Comédie-Française.	3	S.	s Genovio.
S.	4	ODEON. LE TESTAMENT D'UN GÉRON. Drame en 3 actes, par MM. Desnoyers et Nus. — VARIÉTÉS. UNE CLARINETTE QUI PASSE. Comédie-vaudeville en 1 acte, de MM. Marc-Michel et Labiche.	4	D.	s Rigoberti.
D.	5	DERNIÈRE REPRÉSENTATION AU THÉÂTRE DU VAUDEVILLE.	5	L.	s Sinçons.
L.	6	A Florence (Italie), un débutant mal accueilli lance au public sa dignité qui blesse deux personnes.	6	M.	s Epiphane.
M.	7	La direction du Théâtre de la Porte-Saint-Martin passe des mains de M. Victor Henry dans celles de M. Courcier. — 1 ^{er} début à l'Opéra-Comique de M ^{lle} Lemaire dans le Domino-Noir, rôle d'Angèle.	7	M.	s Thomas.
M.	8	LA COMÉDIE-FRANÇAISE reçoit une comédie en 1 acte, ayant pour titre: La comtesse de Nançis.	8	J.	s Lucien.
J.	9	TH. ITALIEN. Déb. de M. Duprez et de M ^{lle} Caroline Duprez dans la Lucia. — VARIÉTÉS. 18h. de M ^{lle} Colbert par Théo dans Y'aimez de Salomon. — AMBIGU-COM. UN MYSTÈRE, dr. en 5 a. et 13 tabl., imité du Bas-Breton, p ^r M. E. Souvestre.	9	V.	s Pierreév.
V.	10	Mort de M. Dorca, doyen des auteurs dramatiques, 87 ans.	10	S.	s Paulerm.
S.	11	PORTE-ST-MARTIN. CLAUDE, drame en 3 actes, par G. Sand. Début de M. Barré. Reentrée de M. Bocage.	11	D.	s Théodore.
D.	12	OPERA. Représent. extraord. au bénéfice de la caisse des pensions. — 1 ^{er} concert de l'année (concerts du Conservatoire).	12	L.	s Arcadam.
L.	13	On apprend la mort de M ^{lle} Adélaïde Lehman, danseuse de New-York.	13	M.	s B. de J.-C.
M.	14	TH. ITALIEN. Commencement d'incendie immédiatement arrêté.	14	M.	s Hilarie.
M.	15	OPERA. PAQUERETTE. Ball. pant. en 3 a., par MM. Gauthier et St-Léon, m. de M. Benoist. — Anniv. de la nais. de Molière.	15	J.	s Naur.
J.	16	ODEON. UN PAYSAN, c. en 1 a. p. M. E. Souvestre. — FOLIES. L'ENFANT PRODIGE à l'Orléans, à-propos en 1 a. p. M. Boudois.	16	V.	s Guillaum.
V.	17	MONTANSIÈRE. L'ENSEIGNEMENT MUTUEL, pochade mêlée de chant, par M. Barrière, musique de M. Hervé. — FOLIES.	17	S.	s Antoine.
S.	18	DANS UNE BAÏONNE, vaudeville en 1 acte, par M. A. Monner.	18	D.	C. et P. à R.
D.	19	GYMNASE. LA BOTTE DE MARIE, v. en 1 a. de MM. Clairville et J. Cordier. — CIRQUE-NAT. ANITA O'LES CONTRERANDIERS. P. en 4 tabl. par M. Adrien, m. de M. Rémy. — TH. FRANÇ. Déb. de M ^{lle} M. Brohan (de Ley, et les Jeux de l'Am.)	19	L.	s Camut.
L.	20	Représentations extraordinaires au CIRQUE NATIONAL et à la GAITE.	20	M.	s Sébastien.
M.	21	La nouvelle des brillants débuts de M ^{lle} Stoltz à Lisbonne arrive à Paris.	21	M.	s Agnès.
M.	22	FOLIES. DIANA LA CRÉOLE, c.-v. en 2 a. par M. Richer. — VARIÉTÉS. Repr. extr. Bouffé, v. de Girard (Les vieux Pêcheurs).	22	J.	s Vincent.
J.	23	VARIÉTÉS. LE CHEVALIER DE PÉZENAS, vaudeville en 2 actes, par M. Laurencin. — GYMNASE. TOUT VIENT A POINT A QUI S'AUT ATTENDRE, comédie-vaudeville en 1 acte, par M. Bayard.	23	V.	s Héfonse.
V.	24	M. Meyerbeer est nommé membre honoraire de la Société philharmonique de St-Petersbourg.	24	S.	s Babylus.
S.	25	Mort de L.-G.-P. Spontini, comte de Sant-Andréa, compositeur de musique, membre de l'Institut, 72 ans.	25	D.	s Couv. et Paul.
D.	26	DELASSEMENS. A PROPOS DE BOTTES, vaud. 1 a. par MM. Morellet et Gombaud. — CIRQUE. Bal du 6 ^e arrondissement.	26	L.	s Paullell.
L.	27	PORTE-ST-MARTIN. STEEPLE-CHASE, vaud. en 1 acte, par MM. Ed. Pionnier et H. Biss.	27	M.	s Julien.
M.	28	CIRQUE NAT. Repr. extr. par les artistes du CIRQUE, des VARIÉTÉS, de la Comédie-Franç. du Vaudev. et du GYMNASE.	28	M.	s Charlien.
M.	29	MONTANSIÈRE. LE VOL A LA FLEUTE D'OR, c.-v. en 2 actes, par MM. Bayard et Varner. Début de M ^{lle} Désirée.	29	J.	s Fr. de Sal.
J.	30	OPERA. Début de M ^{lle} Poinet, rôle de Rachel dans la Juive. Début de M ^{lle} Quéniou dans la daine.	30	V.	s Bathilde.
V.	31	Cirque du préfet de pol. Cantates, rom., chans., chanson., etc., devant être chant. dans les conc. ou cafés ch. (visa préalable).	31	S.	s Pierre N.
S.	31	DELAISS. Repr. extr. FRISSETTE, JEAN-LE-POSTILLON (MM ^{mes} Déjazot, C. Bader, Laquet). Intern. par MM. Lionet frères.			

1851.		FÉVRIER.		1852.	
		PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS ET FAITS DIVERS.			
S.	1	ODEON. DON GASPARD, dr. 5 a. et 6 t., par M. Leliou. — VARIÉTÉS. JEANNE, c.-v. 3 a. de MM. A. Bourgeois et Destandès. — GYMNASE. LA TANTE VERTUCHEUX, v. 1 a. par MM. Varin et Roger.	1	D.	s Ignacec.
D.	2	PORTE-ST-MARTIN. LE RENARD ET LES RAISINS, v. 1 a. de M. A. de Jallais. — AMBIGU. UN VENDREDI, v. 1 a. par M. Fillot. HENRI LE LION, dr. 6 a. par MM. Saint-Ernest et Fillot.	2	L.	s Pénitencat.
L.	3	MONTANSIÈRE. LE JARDIN DES ESPÉRIDES, bouffonnerie en 1 a. par M. Michel Carré.	3	M.	s Blaisec.
M.	4	GYMNASE. LE COLIER DE PERLES, c.-v. 3 a. par M. Mazères.	4	M.	s Gilbert.
M.	5	Service solennel pour le repos de l'âme de Spontini. — On apprend à Paris l'incendie de la salle de concerts de Berlin (1 ^{er} fév.).	5	J.	s Agathe.
J.	6	TH. DU LUXEMBOURG. LA BELLE AU BOIS DOR, pièce 5 a. 11 t. par M. Georges Gréard.	6	V.	s Vaast.
V.	7	Mort de M. Rozet, ancien artiste dramatique, père de M. Rozet (73 ans).	7	S.	s Romuald.
S.	8	MONTANSIÈRE. UNE FEMME QUI PERD SES JARRETIÈRES, vaudeville en 1 acte par MM. Marc-Michel et Labiche.	8	D.	s Apolline.
D.	9	VARIÉTÉS. LES JEUX DE NEPTUNE, divertiss. hydr. par M. Saqui. — Reentrée de M. Médingue à la Porte-Saint-Martin.	9	L.	s Scholast.
L.	10	VARIÉTÉS. UNE PASSION DU MIDI, vaud. 1 a. par M. Rozier.	10	M.	s Séverin.
M.	11	TH. FRANÇAIS. Représentation de retraite de Menjouad. — ITALIENS. Reentrée de Gardoni dans la Sonnambula.	11	M.	s Lefalle.
M.	12	DELASSEMENS-COMIQUES. LA COURSE AUX POMMES D'OR, pièce par MM. Frédéric Lemaître fils et A. de Jallais.	12	V.	s Lézin.
V.	13	FOLIES DRAMATIQUES. Représentation extraord. LA BONNE PETITE-FILLE, v. 1 a. pour la petite Francisque.	13	S.	s Valentin.
S.	14	La représentation du drame de la GAITE, PALLASSE, interdite par le préfet du Loiret et autorisée par M. le ministre de l'intérieur.	14	D.	s Szegésini.
D.	15	CIRQUE NAT. L'ANNÉE DE SAMBUE-ET-MEUSE, d. 4 a. 22 tabl. par MM. Albert et Labrousse. — FOLIES DRAMATIQUES. DEUX MOIS NAPÉS, c.-v. 2 a. 3 tabl. par M. Varin. — TH. CHOISEUL. LA POUDE DE PERLIMPINPIN, vaud. en 1 acte, par MM. Devaux et Aug. Dupuis.	15	L.	s Jullienne.
L.	16	TH. CHOISEUL. Un machiniste est tombé du cintre et s'est démis la jambe. Le machiniste en chef a également éprouvé un accident.	16	M.	s Théodal.
M.	17	Funérailles de Théodore Leclerc, auteur de Proverbes dramatiques, mort le 15 février.	17	M.	s Siméon.
M.	18	La Commission des Théâtres décide que le Théâtre-Historique sera consacré à une troisième scène lyrique.	18	J.	s Gabin.
J.	19	OPERA-COMIQUE. BONSOIR M. PANTALON, op. c. 1 a. par MM. Lockroy et de Morvan, mus. de M. A. Grisar.	19	V.	s Eucher.
V.	20	VARIÉTÉS. — LA CHASSE AU ROMAN, c.-v. 3 a. par MM. E. Angier et J. Sandeau.	20	M.	s Pèpin.
M.	21	Le TH. FRANÇAIS a fait afficher la 1 ^{re} rep. de Valeria. Une indisposition de M. Provost a fait faire Relâche.	21	D.	s Quinquang.
D.	22	MONTANSIÈRE. CLAUDINE OU LES AVANTAGES DE L'INCONDUITE, étude pastorale et bérichonne par MM. Siraudin et A. de Beauplan. — LES BÊTES FÉROCES AU BOULEV. DU T. v. 1 a. — AMBIGU. BUCYRE, d. 5 a. 8 t. MM. Dinuzet et P. Foucher.	22	L.	s Mément.
L.	23	VARIÉTÉS. UNE BONNE QU'ON MEXVOIE, v. 1 a. p. M. Berthaud. — Repr. de M ^{lle} Masson à l'Op. 1 ^{er} déb. de M. Laurent, baryt.	23	M.	s Hardi-Gr.
M.	24	On apprend à Paris la mort de M. Charles-Frédéric Moser, doyen des violonistes d'Allemagne.	24	M.	s Les Cendr.
M.	25	TH. ITAL. LA TEMPESTA, o. 3 a., mus. d'Halévy. — P.-S.-MARTIN. LA FIANCÉE DU DENGAL, fol. v. 2 a. 3 t. par MM. L. Duchesne et G. Smetet. — FOLIES. MISICUT OU EN ARRÊT DE DESTIN, c.-v. 1 a. p. M. Boisselot. — LA VIE DE CARNAV. v. 3 a. par MM. So. M. Yves et Bourdois.	25	J.	s Nestor.
J.	26	Mort de M. Henri Latouche, auteur de plusieurs ouvrages dramatiques et du roman de FRAGOLETTA.	26	V.	s Honorin.
V.	27	M. le ministre interdit le dr. de M. F. Dugué, que le th. de la Porte-Saint-Martin répétait sous le titre de M. Pinchard.	27	N.	s Romalin.
N.	28	TH. FRANÇAIS. VALERIA, dr. 5 a., par MM. Jules Lauroit et A. Maquet. — DELASSEMENS. UN LION DE MONTMORENCY, v. 3 a. par MM. E. Sauvage et R. Deslandès. — UN DRAME DE FAMILLE, folie bur. 1 a. par MM. Béraud et C. Potier.	28	D.	s Quendrus.
D.	29		29		

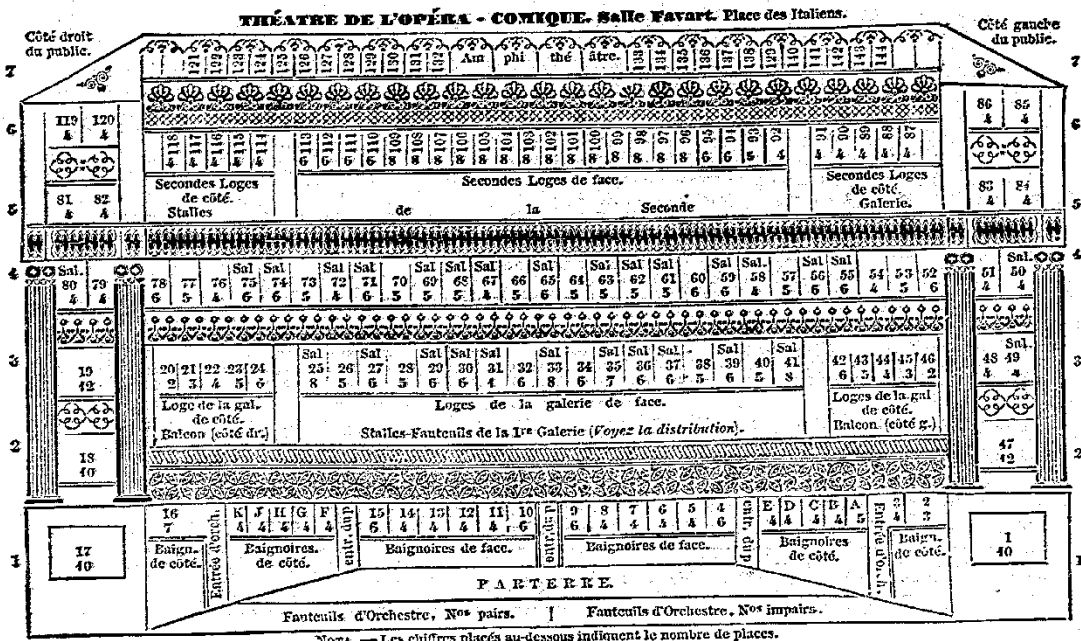
THÉÂTRE NATIONAL
DE
L'OPÉRA - COMIQUE,

BOULEVARD ET PLACE DES ITALIENS (2,000 PLACES).

La salle Favart, aujourd'hui l'une des plus jolies salles de spectacle de Paris, est également une des plus confortables, et surtout des mieux distribuées. Par un ingénieux procédé, l'architecte y a ménagé, en été et en hiver, un air constamment pur. L'été, l'air y est d'une douce fraîcheur, et l'hiver la chaleur y est entretenue à un degré modéré. Le luminaire, disposé d'une façon svelte, charme constamment les yeux; à un grand nombre de loges du premier et du second rang sont liées de petits salons d'une exquise élégance. Enfin, pour compléter le luxe et le confort de cette charmante salle, des fauteuils élégants, larges et commodes, remplacent les stalles de l'orchestre, de la galerie et du balcon.

Les commencemens de l'histoire de l'Opéra-Comique sont assez obscurs. Le théâtre forain de l'enclos St-Laurent et la Comédie-Italienne sont le berceau de ce genre devenu national, mais qui n'a commencé à briller d'un vif éclat que vers 1780, et surtout en 1797, lors de la réunion de la Comédie-Italienne au théâtre Feytaud. Cette dernière salle fut démolie en 1838 par suite des nouvelles constructions du quartier de la Bourse. Les sociétaires firent alors bâtir la salle Ventadour, qu'ils furent forcés d'abandonner après un séjour de trois ans. — L'Opéra-Comique s'établit momentanément sur le petit théâtre de la place de la Bourse (théâtre des Nouveautés), occupé aujourd'hui par le théâtre du Vaudeville. Dans la nuit du 14 au 15 janvier 1838, un incendie n'ayant laissé que les quatre murs du théâtre Favart, occupé à cette époque par les chanteurs italiens, cette salle fut reconstruite sur les dessins de M. Carpeaux, et rendue aux artistes de l'Opéra-Comique, qui en firent l'ouverture, le 16 mai 1840, par un des chefs-d'œuvre d'Hérold, le *Pré aux Clercs*.

Le répertoire de l'Opéra-Comique est un des plus riches et des plus variés. Les chefs-d'œuvre de nos compositeurs anciens et modernes y sont chaque soir interprétés par des artistes du premier mérite et par un des meilleurs orchestres de France.



NOTA. — Les chiffres placés au-dessous indiquent le nombre de places.

1. Avant-scènes des baignoires. Baignoires. Entrées des fauteuils d'orchestre et du Parterre. — 2. Avant-scènes des loges de la première galerie. Fauteuils de balcon et de la première galerie. — 3. Avant-scènes des loges de la première galerie. Loges de la première galerie de face et de côté. — 4. Avant-scène des premières loges. Premières loges de face et de côté. — 5. Avant-scènes des loges de la seconde galerie. Stalles de la seconde galerie. — 6. Avant-scènes des loges de la seconde galerie. Loges de la seconde galerie de face et de côté. Entrées de la seconde galerie. 7. Troisième loges et amphithéâtre.

FAUTEUILS DE BALCON (Côté droit du public).		THÉÂTRE DE L'OPÉRA - COMIQUE.										FAUTEUILS DE BALCON (Côté gauche du public).									
484	482	480	478	476	474	472	470	468	467	465	463	461	459	457	455	453	451				
452	451	456	458	460	452	463	466	468	469	471	473	475	477	479	481	483	485				
Fauteuils de la première galerie.																					
386	385	383	381	379	377	375	373	371	369	367	365	363	361	359	357	355	353				
326	325	323	321	319	317	315	313	311	309	307	305	303	301	299	297	295	293				
Fauteuils d'orchestre.																					
421	426	428	430	432	434	436	438	440	442	444	446	448	450	452	454	456	458				
422	420	418	416	414	412	410	408	406	404	402	400	398	396	394	392	390	388				
72	74	76	78	80	82	84	86	88	90	92	94	96	98	100	102	104	106				
70	68	66	64	62	60	58	56	54	52	50	48	46	44	42	40	38	36				
20	22	24	26	28	30	32	34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54				
ORCHESTRE DES MUSICIENS.																					
										41	43	45	47								
										40	8	6									
										4	2										

Prix des places. — Premier Bureau. — Côté de la rue Marivaux.

Avant-scènes des Baignoires	7 fr.
Avant-scènes des Balcons	
Loges de la première galerie de face, avec salons	
Avant-scènes des loges de la première galerie	
Loges de la première galerie de face	6 "
Premières loges de face, avec salons	
Fauteuils de balcon	
Fauteuils de la première galerie	
Fauteuils d'orchestre	
Loges de la première galerie de côté	
Avant-scènes des premières loges	5 "
Premières loges de face	
Premières loges de côté, avec salons	
Baignoires	

Prix des places. — Second Bureau. — Côté de la rue Favart.

Premières loges de côté	4 "
Avant-scènes des loges de la deuxième galerie	3 "
Parterre	2 fr. 50
Seconde galerie	2 50
Loges de la seconde galerie de face	2 50
Troisième loges	1 50
Loges de la deuxième galerie de côté	1 50
Amphithéâtre	1 "

OBSERVATIONS.

Les Loges se louent entières. — Le Parterre et la seconde Galerie ne se louent qu'à représehtations extraordinaires.

THÉÂTRE DE L'OPÉRA - COMIQUE.
TABLEAU du prix des places en location, au jour, à l'année, ou pour 6 mois.

POUR UNE REPRÉSENTATION.				ENTRÉES PERSONNELLES.			
				1 an, 500 fr. 6 mois consécutifs, 200 fr.			
				A l'Année.			
				Loges de la galerie, avec salons, — 1 ^{res} Loges avec salons. — Avant-Scènes de balgnoires. — Avant-Scènes d'entresol et de 1 ^{re} galerie :			
Numéros des loges	Nombre de places	Prix en location	Numéros des loges	Nombre de places	Prix en location	Placés.	Prix.
AV.-SCÈNE de			66	6	42	107	8 24
balgnoires.			67	4	32	108	8 24
1	10	90	68	6	48	109	6 18
17	10	90	69	6	48	110	6 18
BALGNOIRES de côté.			70	5	35	111	6 18
2	4	26	71	6	48	112	4 12
3	3	19	72	4	32	113	4 12
16	7	45	50	5	40		
A	6	32	51	6	54		
B	4	26	52	6	54		
C	4	26	53	6	48		
D	4	26	54	6	48		
E	4	26	55	7	63		
F	4	26	56	6	54		
G	4	26	57	6	54		
H	4	26	58	6	48		
J	4	26	59	6	48		
K	4	26	60	6	54		
BALGNOIRES de face.			40	5	40		
4	6	39	41	6	72		
5	4	26					
6	4	26					
7	4	26					
8	4	26					
9	6	39					
10	6	39					
11	4	26					
12	4	26					
13	4	26					
14	4	26					
15	6	39					
AV.-SCÈNES de Balcon.			52	6	30		
18	10	90	53	6	25		
47	12	108	54	4	20		
AV.-SCÈNES des Loges de la Galer.			55	6	36		
19	12	108	56	6	36		
45	4	36	57	5	25		
49	4	36	58	6	36		
LOGES de la Gal. de côté.			59	5	25		
20	2	14	60	6	36		
21	3	21	61	6	36		
22	4	28	62	6	36		
23	5	35	63	6	36		
24	6	42	64	6	36		
42	6	42	65	6	36		
43	6	35					
44	4	28					
45	3	21					
46	2	14					
			66	6	48		
			67	4	32		
			68	6	48		
			69	6	48		
			70	5	35		
			71	6	48		
			72	4	32		
			AV.-SCÈNES des loges de la seconde galerie.				
			81	4	16		
			82	4	16		
			83	4	16		
			84	4	16		
			AV.-SCÈNES des 3 ^{es} loges.				
			85	4	12		
			86	4	12		
			87	4	12		
			88	4	10		
			89	4	10		
			90	4	10		
			91	4	10		
			92	4	10		
			93	4	10		
			94	4	10		
			95	4	10		
			96	4	10		
			97	4	10		
			98	4	10		
			99	4	10		
			100	4	10		
			101	4	10		
			102	4	10		
			103	4	10		
			104	4	10		
			105	4	10		
			106	4	10		

Loges de la galerie, avec salons, — 1^{res} Loges avec salons. — Avant-Scènes de balgnoires. — Avant-Scènes d'entresol et de 1^{re} galerie :

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
10	20000	6	7800
8	9242	5	6650
7	8700	4	5780

Pour six mois consécutifs.

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
10	10738	6	5200
8	6358	5	4552
7	5867	4	3757

Fauteuils de Balcon, Loges de la galerie, sans salons. — 1^{res} Loges de face, sans salons.

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
8	7616	4	4760
7	7164	3	3927
6	6426	1	1190
5	6712		

Pour six mois consécutifs.

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
8	5236	4	3094
7	4832	3	2500
6	4284	1	892
5	5750		

Avant-scènes des 1^{res} loges. — Balgnoires. — Fauteuils d'orchestre de 1^{re} galerie.

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
8	6528	4	4080
7	6140	3	3672
6	5508	1	1020
5	4896		

Pour six mois consécutifs.

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
8	4488	4	2652
7	4142	3	2142
6	3672	1	765
5	3213		

Premières loges de côté. — Avant-scènes des loges de la 2^e galerie.

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
6	4590	4	3400
5	4080		

Pour six mois consécutifs.

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
6	3060	4	2210
5	2678		

Loges de la 2^e galerie de face. — Avant-scènes de 3^e loges.

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
6	2754	4	2040
5	2148		

Pour six mois consécutifs.

Placés.	Prix.	Placés.	Prix.
6	1836	4	1326
5	1607		

Observations. Sauf la jouissance des loges avec salon, le droit d'entrée personnelle s'exerce à toutes les places non louées. Le droit d'abonnement est suspendu les jours de représentations à bénéfice et extraordinaires. L'administration n'en garantit pas moins 340 représentations par an, et 170 pour six mois.

ADMINISTRATION.

MM.

Emile Perrin, directeur.
 E. Mocker, directeur de la scène.
 Victor Avocat, régisseur.
 Louis Pallanti, idem.
 Duval, inspecteur général.
 Achille Denis, secrétaire général.
 Guillomot, caissier.
 Tilmant, chef d'orchestre.
 Merlé, idem.
 Croisilles, idem.
 Duvernoy, répétiteur des rôles.
 A. de Garandé, chef du chant, accompagnateur.
 Vauthrot, idem.
 Cornetto, chef des chœurs.
 Hamel, souffleur de musique.
 Doche, souffleur copiste.
 Robin, chef du bureau de copies.
 Magny, accordeur de piano, 3, rue de la Madeleine.
 E. Lerouge, maître de ballets, professeur de maintien, faub. St-Martin, 9.
 Ernest Petitpoisson, chef costumier.
 M^{me} Waller, costumière.
 Edouard, coiffeur des dames.
 Giovanni, coiffeur des hommes.
 Melin, machiniste en chef.
 Meyer, contrôleur en chef.
 Charles, inspecteur de la salle.
 Michel, idem.
 Philippe, chef des accessoires.

ARTISTES.

M.

E. Mocker.

MM.

Audran.
 Boulo.
 Dufresne.
 Couderc.
 Ponchard.
 Jourdan.
 Riguler-Delaunay.
 Ricquier.
 Sainte-Foy.
 Hermann-Léon.
 Duvernoy.
 Battaille.
 Bussine.
 Carvalho.
 Nathan.
 Pallanti.
 Bellecour.
 Conlon.
 Lemaire.
 Lejeune.

ACTRICES.

MM^{mes}.

Ugalde.
 Leèvre.
 Félix-Miolan.
 Lemercier.
 Révilly.
 Félix.
 Meyer-Meillet.
 Decroix.
 Lemaitre.
 Blanchard.
 Petit-Brière.
 Talmont.
 Favel.
 Wurtemberg.

RÉPERTOIRE DES OUVRAGES REPRÉSENTÉS DEPUIS LE 1^{er} JANVIER JUSQU'AU 31 DÉCEMBRE 1881.

(Les nouveautés de l'année sont marquées d'un astérisque.)

La Dame de Pique, op.-com. 3 a., de M. E. Scribe, mus. de M. F. Halévy.
 Le Châlet, op.-com. en 1 acte, de M. E. Scribe, musique de M. A. Adam.
 Le Domino noir, op.-com. en 3 actes, de M. E. Scribe, mus. de M. Auber.
 La Dame blanche, op.-com. en 3 a., de M. E. Scribe, mus. de Boïeldieu.
 Le Moulin des Tilleuls, opéra-com. en 1 acte, de MM. Maillan et Cormon, musique de M. Maillord.
 Giralda, op.-com. en 3 actes, de M. E. Scribe, musique de M. A. Adam.
 Jeannot et Colin, opéra-comique en 3 actes, d'Etienne, musique de Nicolo.
 Les Deux Gentilshommes, o.-c. 1 a., de M. Planard, m. de M. J. Gadeaux.

- La Chanteuse voilée, o.-c. 1 a., Scribe et de Leuven, m. de M. V. Massé.
L'Amant jaloux, opéra comique en 3 actes, d'Hèle, musique de Grétry.
Le Talisman, op.-com. 1 a., de MM. Varin et Choquart, mus. de M. Josse.
Les Rendez-vous bourgeois, op.-com. en 1 a., d'Hoffmann, m. de Nicolo.
Le Maçon, o.-c. 3 a., de MM. E. Scribe et G. Delavigne, m. de M. Auber.
Les Porcherons, op.-com. 3 a., de M. T. Sauvage, mus. de M. A. Grisar.
Une Heure de Mariage, op.-com. en 1 acte, d'Etienne, musique de Nicolo.
Fra-Diavolo, op.-com. en 3 actes, de M. E. Scribe, mus. de M. Auber.
Le Paysan, opéra-com. en 1 acte, de M. Alboise, musique de M. Poisot.
Le Nouveau Seigneur, opéra-com. en 1 acte, de MM. Creuzé et Favières,
musique de Boieldieu.
Gille ravisseur, op. com. en 1 a., de M. T. Sauvage, m. de M. A. Grisar.
Le Caid, op.-com. en 2 actes, de M. T. Sauvage, mus. de M. A. Thomas.
Le Val d'Andorre, op.-c. 3 a., de M. de St-Georges, mus. de M. Halévy.
*Bonsoir, M. Pantalon, op.-c. 1 a., de MM. Lockroy et Morvay, m. de Grisar.
La Fête du Village voisin, op.-c. 3 a., de M. Sewrin, m. de Boieldieu.
Le Songe d'une Nuit d'été, opéra-com. en 3 actes, de MM. Rosier et de
Leuven, musique de M. A. Thomas.
Le Tableau parlant, op.-com. en 1 acte, d'Anseaume, musique de Grétry.
Le Calife de Bagdad, op.-com. en 1 acte, de St-Just, mus. de Boieldieu.
Le Trompette de M. le prince, op.-com. en 1 acte, de M. Mélesville, mus.
de M. F. Bazin.
La Fée aux Roses, o.-c. 3 a., MM. Scribe et St-Georges, m. de M. Halévy.
*Raymond, ou le Secret de la Reine, op.-com. 3 actes, de MM. de Leuven et
Rosier, mus. de M. A. Thomas.
Le Fidèle Berger, o.-c. 3 a., MM. Scribe et St-Georges. m. de M. Adam.
La Part du Diable, o.-c. en 3 actes, de M. Scribe, musique de M. Auber.
Le Diable à l'école, légende 1 a., de M. Scribe, mus. de M. E. Boulanger.
L'Ambassadrice, o.-c. 3 a., de MM. Scribe et St-Georges, m. de M. Auber.
*Seraphina, o.-c. 1 a., de MM. St-Georges et Dupin, m. de C. de St-Julien.
Joseph, drame lyrique en 3 actes, d'A. Duval, musique de Méhul.
L'Eau merveilleuse, op. bouff. 1 a., de M. Sauvage, m. de M. A. Grisar.
La Fille du Régiment, o.-c. 2 a., MM. St-Georges et Bayard, m. Donizetti.
La Vieille, o. c. 1 a., par MM. Scribe et G. Delavigne, m. de M. Fetis.
Le Concert à la Cour, o.-c. 1 a., de MM. Scribe et Delavigne. M. d'Auber.
*Le Château de la Barbe Bleue, op.-com. en 3 a., de M. de St-Georges,
mus. de M. Limnander.
Les Porcherons, op.-com. en 3 a., de M. Sauvage, mus. de A. Grisar.

41 OUVRAGES. — 4 Nouveautés.

Annexe 33

Chanson à Bilbao (compositeur non connu, partition non datée). Partition conservée au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France

Paroles françaises de
N. L. Pélissier

à Bilbao.

Chansonnette imitée de l'Espagnol.
(Parle pendant la ritournelle)

Basta de Danza; y que yo muchachos basta ya la oración de la tarde.
allons Joyeux enfants de Bilbao! assés de jeux et de danses Comme ça Voici l'heure de recueillir
(1^{er} couplet)

Au que las re-ñon me ne yo no me voy des qui vo
Les cloches du presby- té re vont son nez l'ange lus. C'est

la del pa-quel to- do yo ble co me ha niels ami. A jun- tos to- dos nos
l'heure de la pri- è- re En- fants ne danses plus. Et toi la jeu- nes

de-amos la ora- sion que yo se- ñay no me dejes go- lo ven go te la dis-
sible a la blan- che man- tilla de-ant je- sus ju- ma- jui! ah! viens danses avec

re A- ve A- au A- au A- au au! A- au! Ay pa- gael Campa-
moi A- vé! ah viens! A- vé! ah! viens! ah! Cloches sonnez et

nero La ora- sion va a to- car Ay! e ne yo me muero May ti a
caril- lon nez mon a- me qui s'en flamme voit en ce jour qu'il n'est à son tour me- jure

May ti a- ven a ca! A- au A- au!
rend a mour pour a- mour. A- vé ah viens ah! // Con-
B. J. Bien

Scrittura per il Violino 1^o e 2^o e per il Violoncello e per il Contrabbasso

el pelo va el pañuelo blanco lo tienes ya. El color que adorna
 que remplido de pousière ton voile est toujours blanc. Que ta démarche est agréable
 à mi me sobre bra. ¡ay! dirán si me miran? Que bebié cha-
 que ton regard est franc. Les yeux de ta prunelle mont en ni ve n
 belle. Mechacha en tus ojos. ¡ay! no se lo que bebié. A ve! A ve!
 le pur nectar des cieux. Ah! je l'ai bu dans tes yeux. A ve ah!
 au A ve ah! viens. ah! Au pa quel camfá nero La ora tion va a
 viens A ve ah! viens. ah! cloches sonnez et caril- lonnez moi à me qui
 Car! ¡ay! e no yo me! mecaó Mayti a Mayti a ven a ca!
 flamme soit en ce jour que nés à son tour me rend amour pour a mou.
 3^{me} Couplet.
 A ve ah! viens... ah! Mais
 luego al a rín a rín no diré a mes bai lar! ¡Dij! ¡Quisá a bac a la ma-
 re tous nous à la danse sans al ténche a de main. Et que pour toute es- pi-
 = no un 10 no que to al pa san yo te di re me que res? No
 can ce Ma main presse ma main que te di ra je t'aime! que
 po qui to al pa san yo te di re me que res? No

= por de ras ay li
 fion de rous par si la Nadie sabra que dices! ay! al son del ta
 tu m'aimes de même! Puisse prendre un baiser. Heine? Ensemble allous

= rit A au! A au! A au! A au! A au! A! Au pa yael Compa =
 sen! A ve, ah rious, A ve, ah rious! ah! Gars tambou rous chas

= nro La ora sion sa a te car! ah e ne yo me nuro Mayti
 by les chagrins en pla ce et face a face en ce beaujour J nés a son tour,

Mayti a ven a ca! A au! A au!
 tend amour pour a mourir J nés, ah rious ah!

a ca! ven a ca! ven a ca! ven a ca!
 ah rious ah rious! ah! rious! ah! rious! ah! rious! ah! rious! ah!

18

Annexe 34

Partition *Le Zorzico de Bilbao* danse espagnole avec chant, poésie de Mario Halka
musique de A. Avelino, paroles françaises de L. Paliani, Paris, Brandus, 1877

lib

A la Señorita
D^a ROSARIO ZAPATÉR

LE
ZORZICO
DE
BILBAO
DANSE ESPAGNOLE
avec Chant
Poésie de MARIO HALKA
Musique de
A. AVELINO
Paroles françaises
DE
L. PALIANI

Prix: 3^f

PARIS, BRANDUS & C^o Éditeurs,
103 RUE DE RICHELIEU
Imp. BUTNER-THIERRY, 1, Cité Bergée, 113

V^m 28914

1877

LE ZORZICO DE BILBAO.

Paroles françaises de L. PALIANTI.

Poésie de MARIO HALKA.

Musique de A. AVELINO.

à Mademoiselle ROSARIO ZAPATER.

(1) (Parlé pendant la ritournelle)

PIANO. *ff* Allons! joyeux en fants de Bil-ba o, As-sez de jeux et de dan-ses comme ça Voi-
Basta' de dan-sa; y ju-go Mu cha - chos bas-ta ya La o - ra - sion de la

Les cloches du presby-
Am que lu o - ra - sion

*ci l'heure du re-cueil - lement.
 tar - de May. pron - to sonrà. pp*

- tè - re Vont sonner l'Angé - lus. C' est l'heure de la pri - è - re Enfants ne dansez
sur - ne Yo no me voy de a - qui No! lu del pa.sue.lo ro - jo lo - co mehauettoa

plus. Les plus. Et toi la jeune fil - le A la blan - che man - til - le
- mi. Aun uni A! juntos re - sar po - dre - mos La o - ra - sion que yo sè

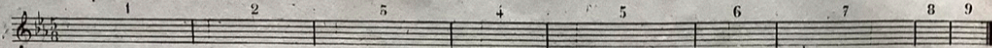
G. FRANDIS et S. DUFOUT Editeurs rue de Richelieu 103.

R. et D. 41629. (1) El autor ha puesto expresamente S en lugar de C en las
empleos esta, por imitar mejor el lenguaje del pueblo vas.



LE ZORZICO DE BILBAO.

(Parlé pendant la ritournelle)



Allons! joyeux enfans de Bilba-o, Assez de jeux et de dan-ses comme ça Voi-ci l'heure du recueillement.
Bas-ta de Dan-sa y jue-go Mu - cha-chos bas-ta ya la o-ra - si - on de la tar - de Muy pronto sonará.

COUplet. Les cloches du presby-tè-re Vont son-ner l'Angé-lus C'est l'heure de la pri-è-re
Aun que la o-ra-sion sue-ne Yo no me voy de a-qui No La del pa-ñue-lo ro-jo

Eufants ne dan-sez plus. Les plus. Et toi la jeune fil-le A-la-blan-che man-til-le Dont je stuis fou, ma
lo-co me ha ruelto ami Aun ani Ah! juntos re-sar po-de-mos La ora-sion que yo se Ay! no me de-jes

foi Ah! viens pri-er a-vec moi Et moi Ah! viens A-vé Ah! viens A-vé. Viens Cloches sonnez Et caril-lou-nez Mou
so-lot! Ven! yo te la di-re! A-au A-au A-au A-au A-au A-au! A! Au-pa ya el cam-pa-nero La o-ra-

à-me Qui s'en-flamme Voit en ce jour Qu'I-nès à son tour Me rend amour pour amour Ah! mour A-vé Ah! viens Ah!
-sion ra a to-car Ay! e-ne yo me mue-ro May-ti-a May-ti-a ven a-ca A-ca A-au! A-au!

COUplet. Bien que rempli de pous-sière Ton voile est toujours blanc Que ta démarche est al-tière Qu'on regard est
Con el pol-ro el pa-ñue-lo Blan-co lo-tie-nes ya El ca-lor que a el le sal-ta A mi me so-bra-

franc! Bien franc! Les feux de la prunel-le Mont e-ni-vré ma belle Ce pur nec-tar des cieux Ah! je l'ai bu dans tes
si me miran que be-bi-cha-co-li Ay! qu-cha-cha en-tus ojos Ay! no se lo que be-

yeux Les yeux A-vé Ah! viens! A-vé Ah! viens! Ah! Cloches sonnez Et caril-lou-nez Mou à-me qui s'en-flan-me
bi! Ay-bi! A-au A-au A-au A-au! A! Au-pa ya el cam-pa-nero La o-ra-sion ra a to-car!

Voit en ce jour Qu'I-nès à son tour Me rend amour pour amour Ah! mour A-vé! Ah! viens! Ah!
Ay! e-ne yo me mue-ro May-ti-a May-ti-a ven a-ca a-ca A-au A-au!

COUplet. Mais re-tour-nons à la dan-se Sans at-ten-dre à de-main Et que pour toute es-pé-
Si tue-go el a-rin a-rin Pu-die-ra-mos bai-lar! Ay! A-prie-tu-me la

-ran-ce Ta main presse ma main Mais main Qui te di-ra: Je l'ai-me Que tu m'ai-mes de
ma-no Tu po-quito al pa-sar Si-sar Yo te di-re me que-res? Res-pon-de-ras ay!

mê-me Puis-je prendre un bai-ser Hein? Ensemble a-lions dan-ser Qui ser A-vé! Ah! viens! A-vé! Ah!
si! Na-die-sa-bra que di-ses al son del tam-bo-ril Yo ril A-au! A-au! A-au! A-

viens! Ah! Gais tam-bourins Chas sez les chagrins En place et face à fa-ce En ce beau jour I-nès à son tour me
-au! A! Au-pa ya el cam-pa-nero La ora-sion ta a to-car! Ah! e-ne yo me mue-ro May-ti-a

rend amour pour amour Ah! mour ah! viens! ah! Prends mon bras
May-ti-a ven a-ca! A-ca ven a-ca ven a-ca!

COUplet. Pour finir.

rend amour pour amour Ah! mour ah! viens! ah! Prends mon bras
May-ti-a ven a-ca! A-ca ven a-ca ven a-ca!



5

Dont je suis fou ma foi Ah! viens pri-er avec moi. Et moi Ah! viens! A - vé Ah!
Ay! no me de-jes so-lo! Ven! yo te la di-re! A - vé A - au A - au A -

viens! A - vé Viens. Clo - ches son - nez Et ca - ril - lon - nez Mon â - me qui s'en - flam - me
- au A - au! A! An - pa! ya el cam - pa - ne - ro Lu o - ra - sion va a to - car

Voit en ce jour Qu'ê - nés à son tour Me rend amour pour a - mour Ah! mour.
Ay! e - ne yo me mue - ro May - ti - a May - ti - a ven - a - ca A ca

A - ve Ah! viens Ah! Bien mour Ah! viens!
A - au! A - au! lon ven a

Ah! Prends mon bras
ca ven a

FIN.

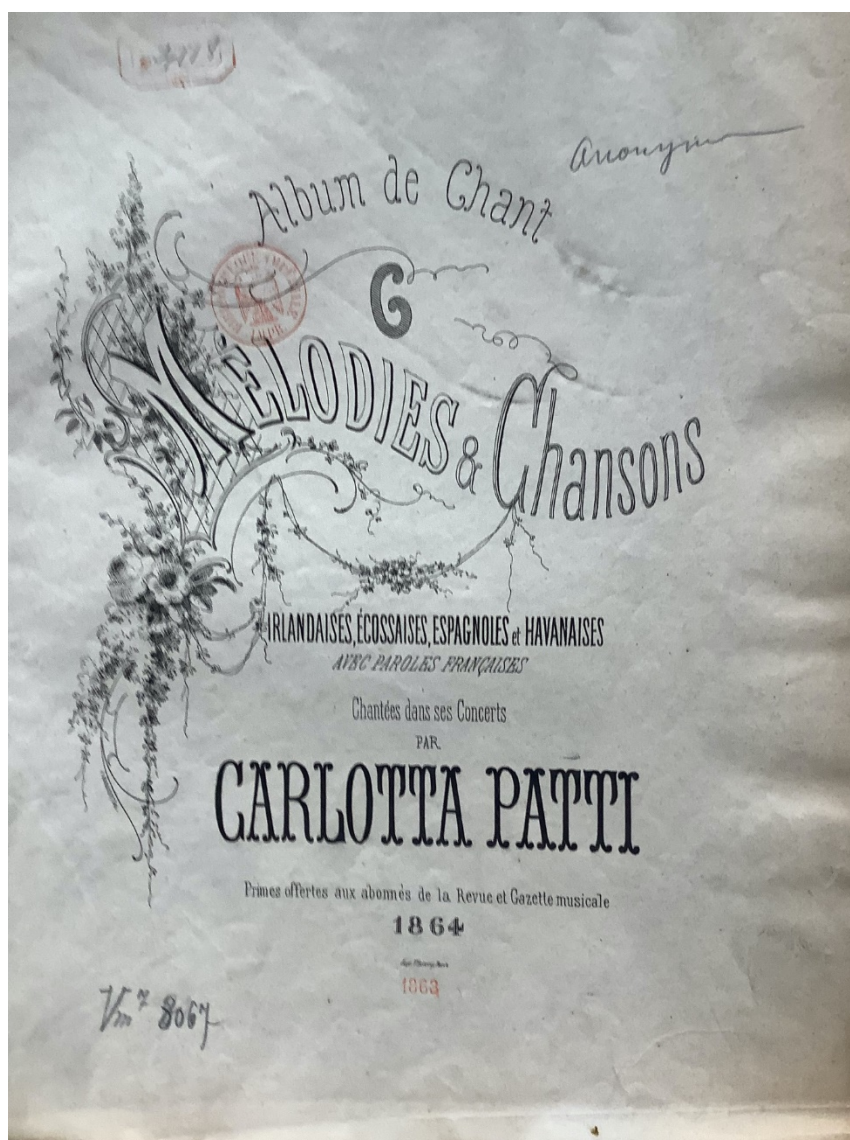
Imp. BUTNER-THIERRY, 1, cité Bergère, Paris

B. et D. - 11, 629.

Annexe 35

Extraits du recueil : *Album de 6 mélodies et chansons irlandaises, écossaises, espagnoles, et havanaises avec paroles françaises chantées dans ses concerts par Carlotta Patti, primes offertes aux abonnés de La Revue et gazette musicale, 1864.*

(Bibliothèque nationale de France)



JE SUIS PRIS!

(Valga me dios)

Paroles françaises de

L. PALIANTI.

CHANSONNETTE ESPAGNOLE.

Allegro vivace.

PIANO.

Meno mosso.

(PARLÉ) Ayez pitié de moi, Sei-gneur Dieu!... Je suis pris!

(PARLÉ) Oh! la, la, tais toi
mon cœur!
(PARLATO) alza yolé.

Mé - né - tri - er du vil - la - ge,
E - ze - gar - bo - zan dun - que - ro

Qui l'au - rait cru! Car Dieux ah! Dieux, J'en ai tant vu! Tant de - mes
Je - su christo! val - ga me Di - os lo que he vis - to val - ga me

Bandes et S. Dufour 103 rue Richelieu.

B. et D. 10,692.

Imp. Thierry f^s Cité Bergère N° 14 Paris.

deux yeux! J'en ai bien vu dà! Mais Ja = mais! Gen_til cor - sa - ge,
 Di - os lo - que he vis - to! zi - ga us te que no fuè na a

Mi nois frais ne tou - cha cà ah!
 Zi - ga u ste que no fuè na a.

(PARLE)
 Mais, fais toi, mon
 (PARLATO)alza pu
 na taà

Più presto.

Et j'ai l'a - me Tou - te en flamme, Et j'ai l'a - me Tou - te en
 va - yu un al - ma bien tem - pla a va - yu un al - ma bien tem -

cresc.

flamme! Sur ma foi, C'est fait de moi, ah! Mais je
 plu - a va - ya un al - ma bien tem - pla al me mue -

rall. portando la voce

meurs d'amour pour elle *ro por tus pe - az os,* Gi - ta - nel - le, Oh mia bel - le!
 Gi - ta - nel - la de mi vi - a;

pp

1^o tempo.

Moi qui toujours ai ri de l'a - mour, Me voi - là pris a mon
 gen e - sa vi - sta encen - di - a ten - zo el alma a - chic char -

f *p* *p*

tour ah! Moi qui toujours ai ri de l'a - mour Me voi - là pris -
 ra a gen è , sa vi - sta encen - di - a ten - go a alma a -

a mon tour ah!
 - chic char - ra a

Più presto.

(PARLÉ) Oh! la, la, la. Car j'ai l'a - me
 (PARLATO) alza puna laa. Va - ga un al - ma

Più presto
p

Toute en flamme! Car j'ai l'âme Toute en flamme! Sur ma foi,
bien tem-pla-a! vray un al-ma bien tem-pta-a vray un

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has lyrics in French. The piano accompaniment includes a 'cresc' marking.

C'est fait de moi! Ah!
al-ma bien tem-pla-a

(PARLÉ) Oh! la, la, la
(PARLATO) *alza*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. It includes a 'PARLÉ' section with 'Oh! la, la, la' and a 'PARLATO' section marked 'alza'. The piano accompaniment has a 'f' dynamic marking.

ff *p*

All^o vivace.

The third system is primarily piano accompaniment, featuring a 'ff' dynamic marking followed by a 'p' marking. The tempo is marked 'All^o vivace'.

The fourth system continues the piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

The fifth system continues the piano accompaniment, showing more complex rhythmic figures.

16

(hay hay hay)

Peine ex-trè-me, Ah! que j'ai-me
 hay que jembra ca-ba-ve-ros

Meno mosso

Tes beaux yeux noirs! tes di-vins a'traits! Gi-ta-nel-le, Ah! l'é-tin-
 za-le-ro-sa que no hay o tra tan-gra-vo-sa que no hay

-cel-le De ta pru-nel-le, Bles-sa mon cœur de ses doux traits,
 o tra tan-gra-vo-sa ni co-tan-ta ca-li-aa

Bles-sa mon cœur De ses doux traits ah!
 ni co-tan-ta ca-li-aa

(PARLATO) Al-a puna
 laà

B. et D. 10692.

Più presto.

Car j'ai l'âme Tou-te en flam-me Car j'ai l'âme
Va-ya un al-ma bien tem-pla-al va-ya un al-ma

Tou-te en flamme! Sur ma foi, C'est fait de moi ah! Ah! je
bien tem-pla-a va-ya un al-ma bien tem-pla - - - al me mue-
cresc. *portando*

meurs d'amour pour el-le, Gi-ta-nel-le, Oh ma bel-le
ro por-tus pe-az-os Gi-ta-nel-la de mi vi-a
la voce.

Moi qui toujours Ai ri des a-mours. Me voi-là pris pour tou-
gen e-sa vi-sta en cen-di-a ten-go el alma a-chie char-
f *p*

-jours ah! Moi qui toujours Ai ri des a - mours, Me voi - là pris -
 ra - a gen e - sa vi - sta en - cen - di - a ten - go' el al - ma -

- pour tou - jours ah! Car j'ai Pa - me Tou - te en
 - chie char - ra a ya un al - ma bien tem -

flamme, Car j'ai Pa - me Tou - te en flam - me, Sur ma foi
 pla - a! va - ya un al - ma bien tem - pla - a! va - ya un

8-----8-----

cresc

C'est fait de moi! Ah!
 al - ma bien tem - pla - a

(PARLE) Je suis pris!
 (PARLATO) al - a!

L'ORANGÈRE.

(La naranjera)

Paroles françaises de

L. PALIANTI

CHANSON HAVANAISE.

Allegretto.

PIANO:

Le so- leil de ma pa- tri- e — A mu- ri ces beaux fruits
 Los flo- ris - dos na- ran- ja - les — Ni- ca - lus die- ron me -

PARLÉ Des oranges...
PARLATO naranjas...

O-ran-ges d'Anda-lou - si - e!
son na - ran - ju im - pe - ria - les

la - jo - res

pp

8

7 b

De belles oranges impériales, voyez messieurs: voyez, voyez, ah!
naranjas..... señores.

Le beau so - leil — de sa
Vi - va et sol — à un que

8

(PARLÉ) Quelle chaleur oh! la!
j'étouffe... Bah!
(PARLATO) ah nien se sofoca.

flamme
pi - que!

Vi - ve le so - leil qui nous réchauffe l'â - me!
A - nien del pa - liquetie - ne se - ca la bo - ca?

pp

(PARLÉ) C'est trop, je ne respire plus.

PARLÉ ah! mais, je suffoque...
(PARLATO) ah nien se sofoca.

Le beau so - leil — de sa flamme
Vi - va et sol — à un que pi - que!

ff

pp

En fait un vrai miel
y zu-mo de miel!

O - ran -
na - ran -

(PARLE) Choisissez mes beaux seigneurs! qui me prend ce fruit
merveilleux!
(PARLATO) qu'en lasques.

o - ran - ges tout miel
-ges nu - ran - jas de miel
-jus

Bel le mar - chan - de d'o - ran - ges,
Ain que soy la na - ran - je - ra

Au gen - til
suelto al pân-

madras à frai-ges, L'amour par un heureux hasard, Ré-
 ne-to de fru-jä I'oi bu-scan do por do quiera Mi

-ser-ve, Ré-ser-ve pour toi sa-part! Tout est ha-sard,
 me-dia mi me-dia na-ran-ja ahi a-zu-har-

— dans ce mon-de, En fruits en a-mour, Si le hasard me se-con-de J'aurai
 — en-los flo-res Qui-ta pe-sa-res pero azahar en a-mo-res son dos a-

mon tour Tout est ha-sard — dans ce mon-de, En fruits en a-mour,
 —za-res ahi a-zu-har — en-los flo-res qui-ta pe-sa-res

B. et P. 1 0493.

Si le ha-sard me se-con-de, J'au-rai mon tour! O-
 pe-ro a za har en a-mo-res son dos a-za-res nu-

-ran-ges li-nes du mau-re! Doux fruit, doux
 -ran-jas fi-nas del mo-ro gar-dus, y-

pre-sent du ciel! Le so-leil qui les
 con mu-cho a quel y cas-ca-ra de

do-re En fait un vrai miel!
 o-ro. y zu-mo de miel

Le so_leil qui les do_re
 Y cas-ca-ra de o-ro

En fait un vrai miel! O_ran-
 Y zu-mo de miel na-ran-

-ges! O_ran-
 -jas na-ran-

(PARLÉ) Oranges impériales
 (PARIATO) qui entos qui erv.

-ges tout miel!
 -jas de miel!

Annexe 36

Romance « *Après le bal* », paroles de Louis Palianti, musique de Jacques Strunz
dédiée à leur ami Mocker
(Bibliothèque nationale de France)

839

À ERNEST MOCKER
du Théâtre Royal de l'Opéra Comique
APRÈS LE BAL



Romance .
PAROLES DE LOUIS PALIANTI .
MUSIQUE DE
JACQUES STRUNZ
ROMANCES NOUVELLES

ABADIE	Une fleur	MASINI	Le couplet
BOELDIEU	Rever	BOELDIEU	Silvia
Auf MOREL	Madeline	de FLOTOW	Le Mandat
d'	La fille de l'histoire	BURGMULLER	Jeux mon frère

Paris chez BERNARD-LATTE Editeur Boulevard Italien 2 Passage de l'Opéra

1842

V. m. 103336

APRÈS LE BAL.

PAROLES DE LOUIS PALIANTI.

MUSIQUE DE JACQUES STRUNZ.

À LEUR AMI MOCKER.

Allegretto vivo.

PIANO.

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, starting on a G4 and moving upwards. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting on a G3. Both hands begin with a forte (f) dynamic.

Agitato.

The first line of the song features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by the lyrics "Viens, fuyons si tu m'aimes en-co - - re, profi-tons du - multe du". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The tempo is marked "Agitato".

bal; car, je meurs si le bien que j'a-do - re doit pas-ser au pouvoir d'un ri-val.

The piano accompaniment for the second line of lyrics continues with chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The dynamics are marked "dimin molto" and "pp".

très piano, comme dans le lointain.

The piano accompaniment for the third line of lyrics continues with chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The dynamics are marked "très piano, comme dans le lointain".

2^e Couplet.

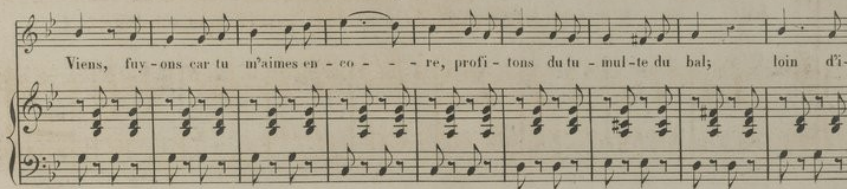


Le dirais tu ce oui fu - nes-te qui bien-tôt causerait ma - fin;
fuir est le par - ti - qui — nous res - te; à ma foi li - vre ton des - tin je
l'embe-li - rai je le ju - re par mon a - mour tou - jours cons - tant. cède à mes vœux je
t'en con - ju - re, cède à ce - lui qui t'aime tant! cède à ce - lui qui t'aime tant!

3^e Couplet.



É - coute ma voix — qui t'im - plo - re, n'attends pas que vien - ne de - main;
car l'homme que ton cœur ab - horre serait le maître de — ta main; sa de -
meure se rait - la tienne... Bonheur je t'ai vu tressail - lir! tain dit en ser - rant la
mienne: jamais à lui plutot mou - rir. Ja - mais à lui plu - tôt mou - rir.



Viens, fuy - ons car tu n'aimes en - co - re, profi - tons du tu - mul - te du bal; loin d'i -



ci quand pa - raî - tra l'au - ro - re nous ver - rons du bon - heur le si - gnal.

Je n'ai que mon cœur — pour ri - chesse, et pour tout bonheur — j'ai le tien;

pour tout es - poir j'ai ta pro - messe ou ton a - mour est — mon seul bien.

pour - - ai - je te - nir à la vie — si je te perds, non, viens suis

moi! pour — de l'or l'on te sacri - fie.... mais tu l'as

dit: j'ai seul ta foi. oui tu l'as dit j'ai seul ta foi. *au signe. S*

dimin.



Annexe 37

Sommaire thématique de la *Collection de mises en scène* de Louis Plianti
conservé au dos du livret des *Trovalettes*

Envoyer par la poste, à M. L. PALIANTI, un mandat de cinq, six, neuf, douze ou quinze francs, et courrier par courrier, la Mise en Scène demandée est expédiée. — MM. les correspondans se chargent également, sur demande, de faire parvenir, franc de port, ces Mises en Scène. — Il ne reste plus que deux exemplaires complets des cinq premiers volumes, contenant 85 ouvrages ou 240 actes. Le prix des cinq volumes complets est de 250 fr.

GRANDS OPÉRAS ET TRADUCTIONS.

La Muette de Portici (manuscrit).....	5 actes.
Les Huguenots..... id.....	5 id.
Guido et Ginevra..... id.....	5 id.
Les Martyrs..... id.....	5 id.
Robert-le-Diable..... id.....	5 id.
Guillaume Tell..... id.....	4 id.
Gustave III..... id.....	5 id.
Le Siège de Corinthe..... id.....	3 id.
La Favorite.....	5 id.
Dom Sébastien.....	5 id.
L'Ame en Peine.....	2 id.
Le Prophète.....	5 id.
La Reine de Chypre.....	5 id.
Le Juif Errant.....	5 id.
L'Enfant Prodigue (manuscrit).....	5 id.
Charles VI..... id.....	5 id.
L'Eau Merveilleuse.....	2 id.
Le Naufrage de la Méduse.....	3 id.
La Chaste Suzanne.....	4 id.
Norma.....	3 id.
Une Aventure de Scaramouche.....	3 id.
Robert d'Evereux.....	3 id.
Niza de Grenade.....	3 id.
Linda de Chamouni.....	3 id.
Don Pasquale.....	3 id.
María Padilla.....	3 id.

OPÉRAS COMIQUES.

Lestocq..... (manuscrit).....	3 id.
Fra-Diavolo..... id.....	3 id.
Zampa..... id.....	3 id.
La Fiancée..... id.....	3 id.
Marguerite..... id.....	3 id.
La Figurante..... id.....	3 id.
Le Cheval de Bronze..... id.....	3 id.
Les Deux Nuits..... id.....	3 id.
L'Ambassadrice..... id.....	3 id.
La Double Echelle..... id.....	3 id.
Le Perruquier de la Régence id.....	3 id.
L'An mil..... id.....	3 id.
Le Brasseur de Preston.....	3 id.
La Dame d'Honneur.....	3 id.
La Mantille.....	4 id.
Régine.....	4 id.
Le Planteur.....	2 id.
Polichinelle.....	2 id.
Les Treize.....	4 id.
La Reine d'un Jour.....	3 id.
La Symphonie.....	3 id.
Les Travestissemens.....	4 id.
La Fille du Régiment.....	4 id.
Carline.....	2 id.
La Perruche.....	3 id.
L'Élève de Presbourg.....	4 id.

Zanetta.....	3 id.
Le Cent Suisse.....	4 actes.
Le Guittarrero.....	3 id.
Les Deux Voleurs.....	4 id.
Frère et Mari.....	4 id.
La Main de Fer.....	3 id.
Mlle de Mérange.....	4 id.
Le Code Noir.....	3 id.
Les Dix.....	4 id.
Le Roi d'Yvetot.....	3 id.
La Part du Diable.....	3 id.
Le Puits d'Amour.....	3 id.
Lambert Symnel.....	3 id.
Mina.....	3 id.
Cagliostro.....	3 id.
La Sirène.....	3 id.
L'Esclave de Camoens.....	4 id.
Les Deux Gentilshommes.....	4 id.
Les Mousquetaires de la Reine.....	3 id.
Le Trompette de M. le Prince.....	4 id.
Le Caquet du Couvent.....	3 id.
Gibby la Cornemuse.....	3 id.
Ne Touchez pas à la Reine.....	3 id.
Le Bouquet de l'Infante.....	3 id.
Gastibelza.....	3 id.
Haydée.....	3 id.
Gille Ravisseur.....	4 id.
Il Signor Pascarello.....	3 id.
Le Caïd.....	2 id.
Les Monténégrins.....	3 id.
La Fée aux Roses.....	3 id.
Le Val d'Andore.....	3 id.
Le Moulin des Tilleuls.....	4 id.
Giralda.....	2 id.
Les Porcherons.....	3 id.
Le Songe d'une Nuit d'Été.....	3 id.
La Chanteuse Voilée.....	4 id.
La Dame de Pique.....	3 id.
Bonsoir, M. Pantalon.....	3 id.
Raymond ou le Secret de la Reine.....	4 id.
Mosquita la Sorcière.....	3 id.
Le Carillonneur de Bruges.....	3 id.
Galathée.....	4 id.
La Croix de Marie.....	4 id.
Madelon.....	3 id.
Le Père Gaillard.....	2 id.
Marco Spada.....	3 id.
Les Noces de Jeannette.....	3 id.
La Tonelli.....	4 id.
Le Nabab.....	3 id.
Colette.....	3 id.
L'Étoile du Nord.....	3 id.
Le Sourd.....	3 id.
La Tonelli.....	2 id.
Les Papillotes de M. Benoist.....	4 id.
La Fiancée du Diable.....	3 id.

Paris. — Imprimerie française et anglaise de E. Brière, rue Ste-Anne, 55.

Annexe 38

Exemplaire du livret de *Jenny Bell* extrait de la collection Palianti
 dédié à Auguste Romieu directeur des Beaux-arts (non daté)

A Monsieur A. Romieu.
son tout dévoué M. L. Palianti

Collection de Mises en Scène rédigées et publiées par M. L. PALIANTI

JENNY BELL

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,
 Paroles de M. E. SCRIBE (de l'Académie française),
 Musique de M. F. E. AUBER.

Représenté pour la première fois, sur le théâtre impérial de l'Opéra-Comique,
 le 2 juin 1855.

ACTE PREMIER.

La loge de Jenny Bell, à Covent Garden. — Petit salon très-élegant. — Style Louis XV.
 L'action se passe en 1776.

1. Porte à deux battans s'ouvrant sur un riche vestibule. — 2. Porte à un seul battant conduisant sur le théâtre et dans la salle. — 3 et 4. Portes à un seul battant. — Toutes ces portes s'ouvrent sur la coulisse et sont fermées au lever du rideau. — 5. Manteau d'arlequin et draperie. — 6. Dans cette encoignure est une petite console sur laquelle sont deux flambeaux-bougies allumées. — 7. Très élégante toilette Louis XV sur laquelle il y a ; un pot de rouge, un pompon, un petit miroir à la main, boîte à mouches, boîte à blanc avec la houpette, et une patte de lièvre. — 8. Très élégant canapé. — C. Chaises. — F. Fauteuil. — Sur le dos de la chaise, près de la toilette se trouve un élégant petit peignoir en mousseline orné de rubans roses. — Riche tapis par terre. — La porte 1, est sur le troisième plan.

Partition parties d'orchestre, petite partition et chant, et morceaux détachés, chez M. J. MEISSONNIER, éditeur de musique, rue Dauphine, 18.

NOTA. Vu les traités internationaux relatifs à la propriété littéraire, on ne peut réimprimer ni traduire cette mise en scène à l'étranger, sans l'autorisation de l'auteur.

4° B - 1662 (IX, 11)

Annexe 39

Présentation du catalogue du fonds de l'Association de la régie théâtrale (Source catalogue en ligne de la Bibliothèque Historique de la ville de Paris)

Association de la régie théâtrale

Le fonds de l'association de la régie théâtrale comprend environ 2600 documents concernant les mises en scène de 700 œuvres lyriques, opéras, opéras-comiques, opérettes, comédies musicales, et de quelques rares œuvres chorégraphiques, pour la plupart créées au XIX^e siècle à Paris. [...] À côté des livrets de mise en scène proprement dits, manuscrits ou imprimés, décrivant pas à pas la mise en scène et souvent illustrés de schémas et de plantations, figurent des libretti et des partitions annotés ou interfoliés, réglant la mise en scène sur le texte et la musique. Sont joints des partitions de travail et des conducteurs utilisés par les souffleurs, les chefs d'orchestre ou les chanteurs, présentant des indications de coupures effectuées en salle pendant les répétitions. Ces documents contiennent généralement la mise en scène d'une seule œuvre. On doit toutefois mentionner la présence de nombreux recueils dans lesquels figurent des mises en scène d'opéras divers, copiées par un ou plusieurs régisseurs dans un même cahier. Ce fonds de relevés de mises en scène lyriques appartenait à la bibliothèque de l'Association de la Régie théâtrale (ART), fondée en 1920, et est entré à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris en 1969, lorsque l'Association de la Régie théâtrale décida de faire don de sa bibliothèque à la Ville de Paris. Après un premier *Catalogue général de la Bibliothèque de mises en scène dramatiques et lyriques* publié aux frais de l'Amicale des régisseurs en 1934, et comptant déjà 300 titres lyriques, un ouvrage pionnier rendant sa juste valeur à ces documents de mise en scène fut réalisé par H. Robert Cohen et Marie-Odile Gigou en 1986. Sous le titre de *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930)*, cet ouvrage inventorie quelque 1 700 documents pour environ 600 opéras, opéras-comiques et opérettes représentés à Paris pendant un siècle. De 2013 à 2016, le fonds de mises en scène lyriques a fait l'objet d'un nouveau catalogue, rédigé document en main par Michela Niccolai. Ce catalogue, qui a été achevé par Pauline Girard en 2017 et 2018, avec l'ajout de 370 mises en scène, complète et enrichit le catalogue imprimé, tout en permettant la recherche à partir des anciennes références. Il propose également une datation de chaque mise en scène. La date du document sur lequel est transcrit la mise en scène est donc souvent éloignée de celle de la mise en scène elle-même, en tant qu'œuvre de l'esprit. La date indiquée dans le catalogue est bien celle du document physique, la date à laquelle le régisseur a transcrit la mise en scène. Ce document a le plus souvent circulé, a été utilisé de nombreuses fois, et peut comporter des annotations liées à des représentations différentes. On ne peut donc souvent proposer qu'une fourchette de dates, établie notamment grâce aux informations sur les régisseurs recueillies dans les archives de l'ART.

Dans la présentation du contenu, figurent, quand cela a été possible, des indications sur la mise en scène originelle à laquelle on peut rattacher le document. Ces rattachements ont été établis par comparaison des divers exemplaires de relevés de mise en scène pour une même œuvre, conservés dans le fonds de l'ART et dans d'autres bibliothèques et archives françaises et étrangères (la Bibliothèque-Musée de l'Opéra et l'Istituto Studi Verdiani notamment). Les notices font état des divers possesseurs d'un même document, témoignant de sa circulation et des liens entre les régisseurs. Des coupures de presse, des photographies ou des documents iconographiques complètent parfois les annotations et sont indiqués dans la description du relevé.

Ce catalogue a été réalisé grâce au mécénat du Palazzetto Bru Zane / Centre de musique romantique française.

Annexe 40

Exemples de sommaires extraits de la *Collection de mises en scène* de Louis Paliani.

COLLECTION	
DES MISES EN SCÈNE	
rédigées et publiées par M. L. Paliani.	
<p>Au prix de TROIS FRANCS par acte pour les ouvrages en 2, 3, 4 ou 5 actes, et au prix de CINQ FRANCS pour les ouvrages en un seul acte.</p>	
<p>Envoyer par la poste, à M. L. PALIANI, un mandat de <i>cinq, six, neuf, douze, ou quinze</i> francs, et, courrier par courrier, la mise en scène demandée est expédiée.</p>	
PREMIER VOLUME.	TROISIÈME VOLUME.
ACTES.	ACTES.
Le Brasseur de Preston, op.-com... 3	* Le Guitarrero, opéra-comique... 3
Ruy Blas, drame... 5	Une Aventure de Scaramouche, op. 3
La Dame d'honneur, op.-com... 4	Les Deux Serruriers, drame... 5
La Mantille, op.-com... 4	Les Deux Voleurs, opéra-comique.. 4
Claude Stocq, drame... 5	Robert d'Evreux, opéra... 3
Régine, op.-com... 2	Frère et Mari, opéra-comique... 4
Lekain à Draguignan, vaudeville... 2	Les Pontons, drame... 5
Le Planteur, opéra-comique... 2	La Main de Fer, opéra-comique... 3
Maurice, vaudeville... 2	M ^{lle} de Mérange, opéra-comique... 4
Ninon, Nanon et Maintenon, vaud... 3	Une Chaîne, comédie... 5
L'Eau merveilleuse, opéra... 2	* La Reine de Chypre, opéra... 5
La Canaille, vaudeville... 3	Nizza de Grenade, opéra... 4
Phœbus, vaudeville... 2	Les Mémoires du Diable, vaudeville. 3
Le Naufrage de la Méduse, opéra... 4	Le Code noir, opéra-comique... 3
Polichinelle, opéra-comique... 4	Les Dix, opéra-comique... 4
Le Naufrage de la Méduse, drame... 5	Le Roi d'Yvetot, opéra-comique... 3
Les Treize, opéra-comique... 3	La Main droite et la Main gauche, drame... 5
Amandine, vaudeville... 4	La Part du Diable, opéra-comique.. 3
La Reine d'un Jour, opéra-comique.. 3	Le Puits d'Amour, opéra-comique... 3
La Symphonie, opéra-comique... 4	
SECOND VOLUME.	QUATRIÈME VOLUME.
Les Premières Armes de Richelieu, vaudeville... 2	Linda di Chamouny, opéra... 3
Les Travestissemens, opéra-com... 4	Don Pasquale, opéra... 3
* La Chaste Suzanne, opéra... 4	La Folle de la Cité, drame... 5
La Fille du Régiment, opéra-com... 2	* Lambert Simnel, opéra-comique.. 3
Carline, opéra-comique... 3	Mina, opéra-comique... 3
* La Perruche, opéra-comique... 1	L'Homme blasé, vaudeville... 2
Louissette ou la Chanteuse des Rues, vaudeville... 2	Cagliostro, opéra-comique... 3
L'Elève de Presbourg, opéra-com... 4	Maria Padilla, opéra... 4
* Zanetta, opéra-comique... 3	La Sirène, opéra-comique... 3
Le Cent-Suisse, opéra-comique... 4	* L'Esclave du Camoëns, opéra-com. 1
Le Chevalier du Guet, vaudeville... 2	Les Deux Gentilshommes, op.-com.. 1
Norma, opéra... 3	L'Amour dans tous les Quartiers, vaudeville... 3
Le Verra d'Eau, comédie... 5	* Les Mousquetaires, drame... 5
La Favorite, opéra... 4	* Les Mousquetaires de la Reine, opéra-comique... 3
La Grâce de Dieu, vaudeville... 5	* Clarisse Harlowe, drame... 3

ra-comique.....	1
* L'Ame en Peine, opéra.....	2
* Le Caquet du Couvent, op.-com....	4
* Gibby la Cornemuse, op.-com.....	3
* Ne Touchez pas à la Reine, opéra-com.....	3
* Le Bouquet de l'Infante, op.-com..	3
* Gastilbelza, opéra-comique.....	3

CINQUIÈME VOLUME.

* Haydée, opéra-comique.....	3
* Il Signor Pascarello, opéra-com....	3
* Le Val d'Andorre, opéra-comique.	3
* Le Caïd, opéra-comique.....	2
* Le Prophète, opéra.....	5
* Les Monténégrins, opéra-com....	3
* La Fée aux Roses, opéra-com.....	3
* Le Moulin des Tilleuls, op.-com..	4

NOTA. — IL NE RESTE PLUS QUE DEUX EXEMPLAIRES COMPLETS DE CES CINQ VOLUMES CONTENANT **84** OUVRAGES OU **235** ACTES. LE PRIX DES CINQ VOLUMES COMPLETS EST DE **250** FRANCS.

Mises en scène publiées en dehors des cinq volumes précédens.

* Les Porcherons, op.-com.....	3
* Giralda, opéra-comique.....	3
* Le Songe d'une Nuit d'été, op.-com.	3
* La Chanteuse voilée, op.-com.....	4
* La Dame de Pique, opéra-com.....	3
* Bonsoir, monsieur Pantalon, opéra-comique.....	4
* Raymond, opéra-comique.....	3
* Le Paysan, opéra-comique.....	4
* Mosquita la Sorcière, op.-com.....	3
Le Carillonneur de Bruges, op.-com.	3
Galathée, opéra-comique.....	2
La Croix de Marie, opéra-comique...	3
Madelon, opéra-comique.....	4
Le Père Gaillard, opéra-comique....	3

Marco Spada.....	5
Et toutes les nouveautés des ouvrages à succès à représenter à l'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE, au THÉÂTRE IMPÉRIAL DE l'OPÉRA-COMIQUE et au THÉÂTRE-LYRIQUE, plus les grands succès du THÉÂTRE-FRANÇAIS.	3

Mises en scène manuscrites à quatre francs par acte, ou à six francs pour les ouvrages en un seul acte.

Lestocq, opéra-comique.....	5
Les Huguenots, opéra.....	5
Fra-Diavolo, opéra-comique.....	3
Guido et Ginevra, opéra.....	5
Le Perruquier de la Régence, opéra-comique.....	3
Marguerite, opéra-comique.....	3
La Figurante, opéra-comique.....	3
Les Martyrs, opéra.....	5
Robert-le-Diable, opéra.....	5
Guillaume Tell, opéra.....	4
Gustave III, opéra.....	5
Le Cheval de Bronze, opéra-com....	3
Le Domino noir, opéra-comique....	3
Les Deux Nuits, opéra-comique....	5
Le Pré-aux-Clercs, opéra-comique....	3
L'Ambassadrice, opéra-comique.....	3
La Double Echelle, opéra-com.....	4
L'An Mil, opéra-comique.....	4
Le Diable à l'Ecole, opéra-comique..	4
La Muette de Portici, opéra.....	5
Zampa, opéra-comique.....	3
Charles VI, opéra.....	5
L'Enfant prodigue, opéra.....	5
Etc., etc., etc.	

AVIS. — Messieurs les Directeurs qui me feront parvenir une somme de VINGT-CINQ FRANCS pourront m'adresser une demande de VINGT-CINQ ACTES à choisir dans les TRENTE-CINQ ouvrages qui, dans ce Catalogue, sont marqués d'une étoile (*).

L. PALIANTI.

Collection de Mises en scène, de grands Opéras et d'Opéras-comiques rédigés et publiés par M. L. PALIANITI.

Envoyer par la poste à M. L. PALIANITI, régisseur au Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique, un mandat de **cinq, six, neuf, douze** ou **quinze** francs, et, couvert par courrier, les Mises en Scène demandées sont expédiées. — MM. les Correspondants se chargent également, sur demande, de les faire parvenir, franc de port. — Il ne reste plus qu'un exemplaire complet des cinq premiers volumes, contenant **55** ouvrages ou **234** actes. — Le prix de ces cinq volumes est de **350** francs.

PREMIER VOLUME.

ACTES.	ACTES.
1 Le Brasseur de Preston, op. com.	1 Frère et Mari, op.-com.
3 Ruy-Bias, drame.	3 Les Pontons, drame.
5 La Dame d'Honneur, op.-com.	5 La Main de Fer, op.-com.
1 La Mantille, opéra-comique.	1 Mademoiselle de Méranço, op.-a.
1 Claude Stocq, drame.	1 Une Chaine, comédie.
5 Régine, opéra-comique.	5 La Reine de Chypre, opéra.
2 Le kahn à Draguignan, vaudeville	2 Nizza de Grenade, opéra.
2 Le Planteur, op.-com.	2 Les Mémoires du Diable, vaud.
2 Maurice, vaudeville.	2 Le Code Noir, op.-com.
2 Ninon, Nanonet Mahitaton, vand.	2 Le Roi d'Yvetot, id.
2 L'Eau Merveilleuse, opéra.	2 La Main droite et la Main gauche, drame.
3 La Canaille, vaudeville.	3 La Part du Diable, op.-com.
3 Phébus, vaudeville.	4 Le Puits d'Amour, id.
4 Le Naufrage de la Méduse, opéra.	
5 Polichinelle, op.-com.	
5 Le Naufrage de la Méduse, drame.	
1 Les Treize, op.-com.	
1 Amantine, vaudeville.	
1 La Reine d'un jour, op.-com.	
1 La Symphonie, op.-com.	

DEUXIEME VOLUME.

1 Les Premières Armes de Riche-lieu, vaudeville.	1 Les Mousquetaires de la Reine
2 Les Travostissements, op.-com.	1 Les Mousquetaires de la Reine
2 La Chaste Suzanne, opéra.	1 op.-com.
2 La Fille du Régiment, op.-com.	3 Charlotte Harlowe, drame.
3 Carline, op.-com.	3 Le Trompette de M. le Prince, op-c.
3 L'onsette ou la Chanteuse des Kues, vaudeville.	2 L'Amie en Peine, opéra.
3 Zanetta, op.-com.	2 Le Caquet du Couvent, op.-com.
3 Le Cent-Suisse, op.-com.	2 Gibby la Cornemuse, id.
3 Le Chevalier du Guet, vaudeville	4 Ne Touchez pas à la Reine, id.
3 Norma, opéra.	5 Le Bouquet de l'Inde, id.
3 La Favorite, opéra.	5 Gaschibiza.
3 La Grâce de Dieu, vaudeville.	3 Dom Sebastian, opéra.

QUATRIEME VOLUME.

1 L'Homme biaisé, vaudeville	1 Le Songe d'une Nuit d'Été.
1 Maria Pailha, opéra.	2 Le Juit-Brant.
1 L'Esclave de Campana, id.	3 Marco Spada.
1 L'Amour dans tous les quartiers, vaudeville.	3 La Chantuse voilée.
1 Les Mousquetaires de la Reine	3 Le Père Galland.
1 op.-com.	6 Galathée.
3 Charlotte Harlowe, drame.	7 Jenny Bell.
3 Le Trompette de M. le Prince, op-c.	
2 L'Amie en Peine, opéra.	
2 Le Caquet du Couvent, op.-com.	
2 Gibby la Cornemuse, id.	
4 Ne Touchez pas à la Reine, id.	
5 Le Bouquet de l'Inde, id.	
5 Gaschibiza.	
3 Dom Sebastian, opéra.	

CINQUIEME VOLUME.

1 Haydéé, op.-com.	1 L'Étoile du Nord.
3 Il Signor Pascarello, id.	2 Raymond, ou le Secret de la B.
	3 Bonsoir M. Parisien.

SIXIEME VOLUME.

1 Gille Ravisseur, id.	1 M. le Duc de la Marche.
5 Le Val d'Andorre, id.	2 Les Sabots de la Marquise.
3 Le Gard, id.	3 Les Faghiottes de M. Benoit.
1 Le Prohétaire, opéra.	3 Don Gregorio.
5 Les Montaignes, op.-com.	3 Le Mariage extravagant.
5 La Fée aux Roses, id.	7 Le Trouvère.
4 La Moutin des Thénies, id.	8 Le Carnaval de Venise.
3 A VITE. — Ces ouvrages se vendent séparément trois francs par acte, et cinq francs par acte.	9. Les Trois Nicolas.

SEPTIEME VOLUME.

1 Les Vignes Siciliennes.	1 Les Directeurs ou Régisseurs qui prennent la collection complète de ces cinq derniers volumes, plus le paleront qu'à raison de UN FRANCO PAR ACTE.
3 La Dame de Prague.	
3 Le Cartoucheur de Bruges.	
3 Madeion.	
1 Le Nabab.	
3 Le Sour.	
7 Les Trouvailles.	

HUITIEME VOLUME.

1 L'Étoile du Nord.	2 Raymond, ou le Secret de la B.
3 Raymond, ou le Secret de la B.	3 Bonsoir M. Parisien.

NEUVIEME VOLUME.

1 La Croix de Marie.	1 M. le Duc de la Marche.
3 Miss Parvettie.	2 Les Sabots de la Marquise.
3 Les Noces de Jeannette.	3 Les Faghiottes de M. Benoit.
6 Colette.	3 Don Gregorio.
3 La Tomelli.	3 Le Mariage extravagant.
3 Les Salsons.	7 Le Trouvère.
	8 Le Carnaval de Venise.
	9. Les Trois Nicolas.

DIXIEME VOLUME.

1 Quentin Durward.	1 M. le Duc de la Marche.
2 Maître Pathelin.	2 Les Sabots de la Marquise.
3 Les Chaises à Porteurs.	3 Les Faghiottes de M. Benoit.
3 Le Roman d'Élyrie.	3 Don Gregorio.
3 Le Châteaun Trompette.	3 Le Mariage extravagant.
3 Rita.	7 Le Trouvère.
3 Etc., etc.	8 Le Carnaval de Venise.
	9. Les Trois Nicolas.

MANUSCRITS ET IMPRIMÉS.

1 L'Ambassadrice, op.-com.	1 Les Directeurs ou Régisseurs qui prennent la collection complète de ces cinq derniers volumes, plus le paleront qu'à raison de UN FRANCO PAR ACTE.
1 Van Mil, id.	
1 Le Barbier de Séville, id.	
3 Le Chéval de Bronze, id.	
5 Charles VI, grand opéra.	
2 Le Comte Or, id.	

DECORATIONS ET MAQUETTES.

1 La Magicienne, grand opéra.	1 Les Directeurs ou Régisseurs qui prennent la collection complète de ces cinq derniers volumes, plus le paleront qu'à raison de UN FRANCO PAR ACTE.
5 Herclanum, id.	
4 Pierre de Médicis, id.	

COLLECTION DE MISES EN SCÈNE,

RÉDIGÉES ET PUBLIÉES

PAR M. L. PALIANTI,

Au prix de TROIS FRANCS par acte pour les ouvrages en 2, 3, 4 ou 5 actes, et au prix de CINQ FRANCS pour les ouvrages en un seul acte. — Trois francs en sus par acte pour les ouvrages manuscrits.

Envoyer par la poste à M. L. PALIANTI, un mandat, et, courrier par courrier, la mise en scène demandée sera expédiée.

GRANDS OPÉRAS ET TRADUCTIONS.

La Muette de Portici (manuscrit).....	5 actes.	Carline.....	3 actes.
Les Huguenots.....id.....	5 id.	La Perruche.....	1 id.
Guido et Ginevra.....id.....	5 id.	L'Élève de Presbourg.....	1 id.
Les Martyrs.....id.....	5 id.	Zanetta.....	3 id.
Robert-le-Diable.....id.....	5 id.	Le Cent Suissc.....	1 id.
Guillaume Tell.....id.....	4 id.	Le Guittarrero.....	3 id.
Gustave III.....id.....	5 id.	Les Deux Voleurs.....	1 id.
La Favorite.....	5 id.	Frère et Mari.....	1 id.
Dom Sébastien.....	5 id.	La Main de Fer.....	3 id.
L'Ame en Peine.....	2 id.	M ^{lle} de Mérange.....	1 id.
Le Prophète.....	5 id.	Le Code Noir.....	3 id.
La Reine de Chypre.....	5 id.	Les Dix.....	1 id.
Le Juif Errant.....	5 id.	Le Roi d'Yvetot.....	3 id.
L'Enfant Prodigue (manuscrit).....	5 id.	La Part du Diable.....	3 id.
Charles VI.....id.....	5 id.	Le Puits d'Amour.....	3 id.
L'Eau Merveilleuse.....	2 id.	Lambert Symnel.....	3 id.
Le Naufrage de la Méduse.....	3 id.	Mina.....	3 id.
La Chaste Suzanne.....	4 id.	Cagliostro.....	3 id.
Norma.....	3 id.	La Sirène.....	3 id.
Une Aventure de Scaramouche.....	3 id.	L'Esclave de Camoens.....	1 id.
Robert d'Evreux.....	3 id.	Les Deux Gentilshommes.....	1 id.
Niza de Grenade.....	3 id.	Les Mousquetaires de la Reine.....	3 id.
Linda de Chamouni.....	3 id.	Le Trompette de M. le Prince.....	1 id.
Don Pasquale.....	3 id.	Le Caquet du Couvent.....	1 id.
Maria Padilla.....	3 id.	Gibby la Cornemuse.....	3 id.
		Ne Touchez pas à la Reine.....	3 id.
		Le Bouquet de l'Infante.....	3 id.
		Gastibelza.....	3 id.
		Haydée.....	3 id.
		Gille Ravisseur.....	1 id.
		Il Signor Pascarello.....	3 id.
		Le Calid.....	2 id.
		Les Monténégrins.....	3 id.
		La Fée aux Roses.....	3 id.
		Le Val d'Andore.....	3 id.
		Le Moulin des Tilleuls.....	1 id.
		Giralda.....	2 id.
		Les Porcherons.....	3 id.
		Le Songe d'une Nuit d'Été.....	3 id.
		La Chanteuse Voilée.....	1 id.
		La Dame de Pique.....	3 id.
		Bonsoir, M. Pantalon.....	4 id.
		Raymond ou le Secret de la Reine.....	3 id.
		Mosquita la Sorcière.....	3 id.
		Le Carillonneur de Bruges.....	3 id.
		Galathée.....	1 id.
		La Croix de Marie.....	3 id.
		Madelon.....	2 id.
		Le Père Gaillard.....	3 id.
		Marco Spada.....	3 id.
		Les Noces de Jeannette.....	4 id.
		La Tonelli.....	1 id.
		Etc., etc., etc.	2 id.

OPÉRAS COMIQUES.

Lestocq.....(manuscrit).....	3 id.
Fra-Diavolo.....id.....	3 id.
Zampa.....id.....	3 id.
La Fiancée.....id.....	3 id.
Marguerite.....id.....	3 id.
La Figurante.....id.....	3 id.
Le Cheval de Bronze.....id.....	3 id.
Les Deux Nuits.....id.....	3 id.
L'Ambassadrice.....id.....	3 id.
La Double Échelle.....id.....	3 id.
Le Perruquier de la Régence id.....	3 id.
L'An mil.....id.....	3 id.
Le Brasseur de Preston.....	3 id.
La Dame d'Honneur.....	4 id.
La Mantille.....	4 id.
Régine.....	2 id.
Le Planteur.....	2 id.
Polichinelle.....	1 id.
Les Treize.....	3 id.
La Reine d'un Jour.....	3 id.
La Symphonie.....	4 id.
Les Travestissemens.....	1 id.
La Fille du Régiment.....	2 id.

NOTA. Il ne reste plus que DEUX exemplaires complets des cinq premiers volumes de ma collection, contenant 84 ouvrages ou 235 actes. Le prix des cinq volumes complets, est de 250 francs.

IMPRIMÉ PAR E. BRIÈRE, RUE SAINTE-ANNE, 55.

COLLECTION DE MISES EN SCÈNE de Grands Opéras et d'Opéras-comiques rédigées et publiées par M. L. PALIANTI.

Envoyer par la poste à M. L. PALIANTI, régisseur au Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique, un mandat de dix, douze, quinze ou dix-huit francs, et couvrir par courrier les Mises en Scène demandées sont expédiées. — MM. les Correspondants se chargent également, sur demande, de les faire parvenir, franc de port, les manuscrits un franc par acte en plus.

<p>PREMIER VOLUME.</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>1. Le Songe d'une Nuit d'Été. 3 2. Le Juif-Errant. 3 3. Marco Spada. 3 4. La Chantreuse volée. 1 5. Le Père Gaillard. 3 6. Galatée. 2 7. Jenny Bell. 3</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>1. Le Pardon de Piétrin. 1 2. Quentin Durward. 2 3. Maître Pathelin. 3 4. Les Chaises à Porteurs. 1 5. Le Roman d'Elyre. 3 6. Le Châteaufort trompette. 3 7. Rita. 7 8. Le Docteur Microbolan. 8 9. Maître Claude. 10 10. Le Royal Cravate. 10 11. Le Diable au Moulin. 11</p> <p>DEUXIÈME VOLUME.</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>1. Les Vêpres Siciliennes. 5 2. La Dame de Pique. 3 3. Le Carillonneur de Bruges. 2 4. Madelon. 3 5. Le Nabab. 3 6. Le Sourd. 1 7. Les Trovatelles. 20</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>1. Au travers du mur. 1 2. Le Joaillier de Saint-James. 3 3. La Reine de Saba. 4 4. La Bohémienne. 4 5. Lalla-Roukh. 1 6. Ma Tante dort. 2 7. La Déesse et le Berger. 2 8. Etc. etc. 2</p> <p>TROISIÈME VOLUME.</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>1. L'Étoile du Nord. 3 2. Raymond, ou le Secret de la R. 3 3. Bonsoir Monsieur Pantalon. 1 4. La Croix de Marie. 1 5. Miss Fauvette. 1 6. Les Noces de Jeannette. 1 7. Colette. 2 8. La Tonnelle. 3 9. Les Saisons. 3</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>MM. les Directeurs ou Régisseurs qui prendront la COLLECTON COM-PIÈRE de ces six volumes, ne la paient qu'à raison de UN FRANC PAR ACTE.—Soit: cent vingt francs cent vingt actes.</p> <p>QUATRIÈME VOLUME.</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>1. Manon Lescaut. 3 2. Le Chien du Jardinier. 1 3. Les Sabots de la Marquise. 1 4. Les Papillotes de M. Benoit. 1 5. Don Gregorio. 3 6. Le Mariage extravagant. 4 7. Le Trouvère. 3 8. Le Carnaval de Venise. 3 9. Les Trois Nicolas. 3</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>1. Le Brasseur de Preston, op.-com. 3 1. Ruy-Blas, drame. 1 1. La Dame d'Honneur, op.-com. 1 3. La Manille. 3 3. La Manille, drame. 3 4. Régine, op.-com. 4 4. Lésdin à Dréagnan, vaudeville. 3 3. Le Planteur, op.-com. 3 3. Le Planteur, vaudeville. 3 3. Maurice, Manon et Maintennon, v. 3</p> <p>OUVRAGES DIVERS</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>3. Mademoiselle de Méranç, id. 3 5. Une Chaine, comédie. 5 1. La Reine de Chypre, opéra. 1 1. Nizza de Grenade, id. 1 5. Les Mémoires du Diable, vaud. 5 2. Le Conte Noir, op.-com. 2 2. Les Dix, id. 2 2. Le Roi d'Yvetot, id. 2 2. La Main droite et la Main gauche, id. 2 3. Le Diable à l'école, id. 3</p> <p>CINQUIÈME VOLUME.</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>L'Eau Merveilleuse, opéra. 3 La Canaille, vaudeville. 3 3. Phobus, id. 3 1. Le Naufrage de la Méduse, opéra. 1 1. Polichinelle, op.-com. 1 3. Les Treize, op.-com. 3 1. Amandine, vaudeville. 1 1. La Reine d'un Jour, op.-com. 1 1. La Symphonie, id. 1 2. Les Premières Armes de Riche- 2 1. Heu, vaudeville. 1 1. Les Yvreséssements, op.-com. 1 1. La Chaste Suzanne, opéra. 1 1. La Fille du Régiment, op.-com. 1 1. Carlène, id. 1 3. La Perte, ou la Chantreuse des 3 3. Lomsette, id. 3 4. Rues, vaudeville. 4 4. L'Éleve de Presbourg, op.-com. 4 1. Zanetta, id. 1 2. Le Cent-Suisse, id. 2 2. Le Chevalier du Guet, vaud. 2 2. Norma, opéra. 2 20. Le Verré d'Éau, comédie. 20 3. La Favorite, opéra. 3 3. La Grâce de Dieu, vaudeville. 3 3. Le Guitarrero, op.-comique. 3 3. Une Aventure de Scaramouche, op. 3 3. Les Deux Serruriers, drame. 3 3. Les Deux Volontés, op.-com. 3 3. Robert d'Évreux, opéra. 3 3. Prêtre et Mari, op.-com. 3 3. Les Pontons, drame. 3 3. La Main de Fer, op.-com. 3 3. Mademoiselle de Méranç, id. 3 3. Une Chaine, comédie. 3 5. La Reine de Chypre, opéra. 5 1. Nizza de Grenade, id. 1 5. Les Mémoires du Diable, vaud. 5 2. Le Conte Noir, op.-com. 2 2. Les Dix, id. 2 2. Le Roi d'Yvetot, id. 2 2. La Main droite et la Main gauche, id. 2 3. Le Diable à l'école, id. 3</p> <p>SIXIÈME VOLUME.</p> <p style="text-align: right;">ACTES</p> <p>2. La Part du Diable, op.-com. 2 2. Le Puits d'Amour, id. 2 2. Linda et Chamroun, opéra. 2 4. Don Pasquale, opéra. 4 1. La Folle de la Cité, drame. 1 6. Lambert Simnel, op.-com. 6 3. Mina, op.-com. 3 1. L'Homme blasé, vaud. 1 3. Cagliostro, op.-com. 3 1. Maria-Paullia, opéra. 1 2. La Strène, op.-com. 2 2. L'Éclaire de Carotens, op.-com. 2 1. Les Deux Gentilshommes, id. 1 2. L'Amour dans tous les quartiers, vaudeville. 2 2. Les Mousquetaires de la Reine, op.-com. 2 2. Les Mousquetaires de la Reine, op.-com. 2 1. Les Mousquetaires de la Reine, op.-com. 1 2. Charise Harlowe, drame. 2 1. Les Mousquetaires de la Reine, op.-com. 1 3. L'Amour en Peine, opéra. 3 1. Le Caquet du Couvent, op.-com. 1 1. Gibby la Corneuse, id. 1 3. Ne Touchez pas à la Reine, id. 3 3. Le Bouquet de l'Infante, id. 3 4. Gastibelza, opéra-comique. 4 4. Dom Sebastian, opéra. 4 3. Haydée, id. 3 3. Il Signor Pascarello, id. 3 6. Gille Ravisseur, id. 6 5. Le Val d'Andorre, id. 5 3. Le Cad. id. 3 1. Le Prophète, opéra. 1 6. Les Montedegrins, opéra-comique. 6 3. La Fée aux Roses, id. 3 1. Le Moulin des Tilléus, id. 1 5. L'Ambassadeur, id. 5 3. Van Mil, id. 3 4. Le Barbier de Séville, id. 4 3. Le Charval de Bronze, id. 3 3. Charles VI, grand opéra. 3 1. Le Comte Orv, id. 1 3. Les Deux Nuits, op.-com. 3 3. La Double Échelle, id. 3 6. Le Diable à l'école, id. 6</p> <p>ACTES</p> <p>3. Le Domino Noir, opéra-comique. 3 3. L'Étoile de Séville, grand opéra. 3 3. L'Eau Merveilleuse, op.-com. 3 3. L'Enfant Prodigue, grand opéra. 3 4. La Fiancée, op.-com. 4 3. Fra Diavolo, id. 3 3. La Figurante, id. 3 2. Joconde, id. 2 3. Gaillaume Tell, grand opéra. 3 3. Gastave III, id. 3 3. Guido et Ginevra, id. 3 1. Giralda, op.-com. 1 1. Les Huguenots, grand opéra. 1 3. La Juive, id. 3 3. Jérusalem, id. 3 5. Lestocq, id. 5 3. Le Masque, op.-com. 3 3. La Mante de Portiel, grand opéra. 3 3. Les Martyrs, id. 3 1. La Dame Blanche, op.-com. 1 2. Moïse, id. 2 1. La Dame Blanche, op.-com. 1 3. Le Portugais de la Régence, op.-c. 3 3. Le Prêtre (traduction), id. 3 3. Les Porcherons, id. 3 3. Le Pré aux Clercs, id. 3 3. Robert-le-Diable, grand opéra. 3 3. Richard Cœur-de-Lion, op.-com. 3 3. Le Siège de Corinthe, grand opéra. 3 3. La Vestale, id. 3 3. Zampa, opéra-comique. 3 3. La Circassienne, id. 3 3. Pierre de Médicis, id. 3 3. Martha, id. 3 3. Le Temple, id. 3</p> <p>AVIS.— Ces ouvrages se vendent séparément: un acte dix francs, deux actes douze francs, trois actes quinze francs, quatre ou cinq actes dix-huit francs. Un franc par acte en sus, pour les manuscrits.</p> <p style="text-align: center;">Décorations et Maquettes. 20 fr. la Décoration</p>

Annexe 41

Exemple de numérotation des livrets. Deux exemples de numérotation différente pour le livret de mise en scène de *Marco Spada* et numérotation imprimée pour le livret de *Rita ou le mari battu*



Collection de Mises en Scène rédigées et publiées par M. L. PALIANTI.

MARCO SPADA,

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,

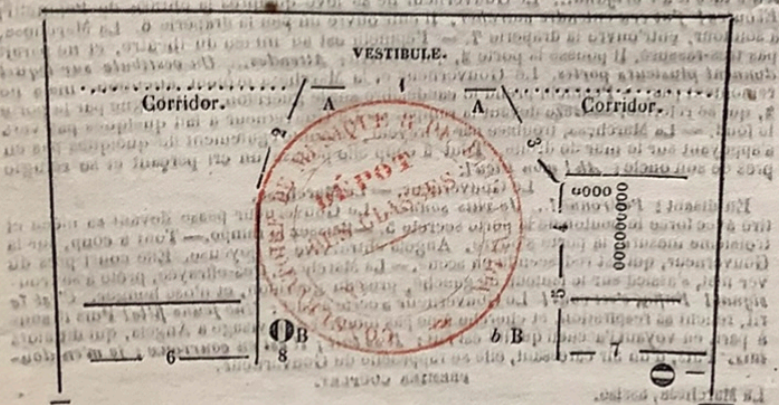
Poème de M. Eugène SCRIBE, musique de M. AUER.

Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre Impérial de l'Opéra Comique, le 21 décembre 1852.

DISTRIBUTION PAR EMPLOIS : LE BARON, première Basse chantante. — FÉDÉRICI, Premier Ténor d'opéra-comique. — PEPINELLI, Ténor comique. — LE GOUVERNEUR, Basse. — FRA-BONNOME, Baryton. — GERONIO, troisième Basse. — ANGELA, première chanteuse légère. — LA MARCHESA, première Dugazon. — AUER.

ACTE PREMIER.

Salon très-élegant.



Gauche. (Jardin). Soufflé. Droite. (Cour).

Les trois portes du fond, 1, 2 et 3, s'ouvrent à deux battans sur des corridors et un vaste et riche vestibule. — 4. Fenêtre à deux battans s'ouvrant sur le théâtre. Cette fenêtre donne sur un balcon. — 5. Porte secrète à un seul battant s'ouvrant sur le théâtre

LB

B.N.

Collection de mises en scène, rédigées et publiées par M. E. PALIANTI.

RITA

ou

LE MARI BATTU

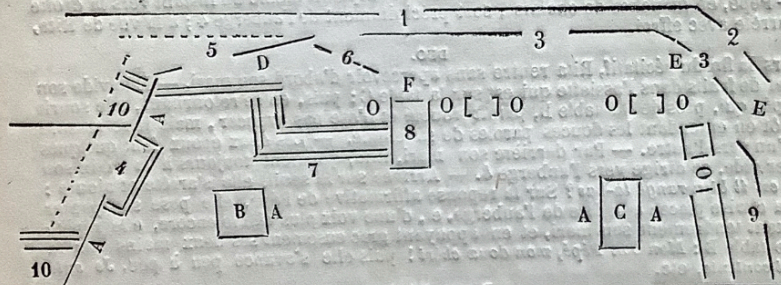
OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE,

Paroles de M. Gustave VAEZ,

Musique de DONIZETTI.

Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre impérial de l'Opéra-Comique le 7 mai 1860.

DÉCORATION ET ACCESSOIRES.



Gauche.
(Jardin.)

Droite.
(Cour.)

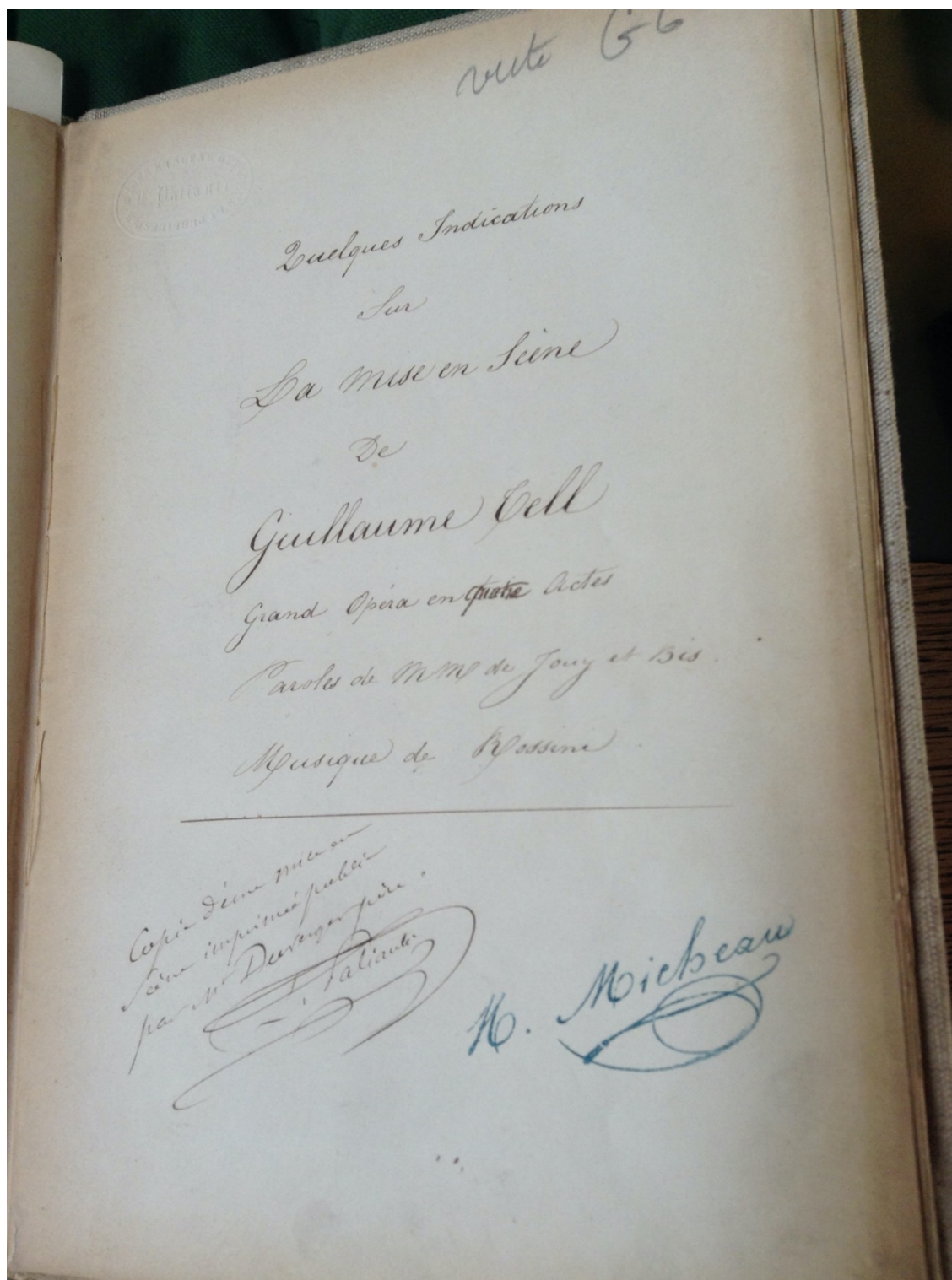
1. Rideau de fond tombant au lointain du troisième plan. — Il représente : Une plage, la mer calme, et quelques falaises. — Rochers dont le premier plan vers la cour, fuit vers le jardin. — Le tout magnifiquement éclairé par un ciel bleu. — 2. Châssis en panorama s'harmonisant avec le rideau. — 3. Ferme haute de soixante-dix centimètres environ représentant un parapet. — 4. Corps de bâtiment dans lequel Rita a installé son auberge. — On y monte par deux marches de pierre. — Porte à un seul battant s'ouvrant vers la coulisse. — Gonds au lointain. — 5. Suite du châssis 4. — Habitation particulière de Rita. — On y monte par cinq marches en briques 7 en passant sur le palier D. — Porte à un seul battant s'ouvrant vers la coulisse. — 6. Rampe construite en briques. — 8. Mur en briques dégradé faisant suite à la rampe 6. — 9. Châssis en panorama faisant suite à la treille. — 10. Marches non vues du public. — □ Ce signe indique un mur d'appui construit en briques, orné de loin en loin de pots de fleurs, etc., etc. — O. Colonnes en pierre blanche couronnées de légères charpentes couvertes de vignes. — Elles serpentent aussi le long des colonnes. — F. Derrière le mur 8, s'élève le seul arbre de cette décoration dont l'aspect doit être des plus riants; tons chauds, éclairés par un soleil ardent. — E. Entrée lorsque l'on vient du dehors. — A. Chaises de paille. Celle placée au lointain de la maison 4 est un peu dépaillée. — B. Petite table d'auberge. — C. Autre table sur laquelle se trouve une assiette de campagne. Placez de loin en loin sur la treille, à hauteur d'homme, de véritables grappes de raisin ou des grappes imitées.

Partition, partie d'orchestre, partition de piano chantant et morceaux détachés, chez M. HENRI LEMOINE, éditeur de musique, 15, rue Saint-Hippolyte, n° 256.



Annexe 42

Extrait du livret de *Guillaume Tell* copie manuscrite non datée du livret de
Duverger par Paliani



Quelques Indications
Sur la mise en Scène
De Guillaume Tell.

Acte Premier

Le chalet de Guillaume Tell, au premier plan à droite du public; un autre plan à droite du public; des sièges en bois blancs, et bancs sur la scène, en avant du pont. Une nacelle dans laquelle est Muodi au lever du rideau. Cette nacelle est placée entre deux bandes d'eau, et elle doit facilement se mouvoir d'une coulisse à l'autre, et même sur un plan incliné autant que possible.

Au lever du rideau, Heolwige et deux paysannes Suisses sont assises au premier plan à la droite du public et occupées à tresser les chapeaux de paille ou à faire des paniers d'osier, à la gauche du public sont d'autres paysans et paysannes Suisses assis, et

travaillant à divers ouvrages de main.

On voit groupés sur la colline, sur le pont, des jeunes filles, des enfans, et l'on aperçoit le pêcheur Nuodi dans sa nacelle sur le bord du torrent, troisième plan au fond; il est occupé à ses filets.

Sur la musique d'introduction on voit des villageois et villageoises descendre des monts, traverser le pont, ils portent des bottes d'herbage, des instruments aratoires. Les vieillards portent des hottes fort longues remplies de foin, de légumes et de fleurs, et la plupart entrent dans les deux chabats où ils déposent leurs fardeaux.

Guillaume Tell entre pendant l'introduction avec son fils Gemmy; alors la position de scène est:

<u>Les Villageois</u>	<u>Choeur</u>	<u>Villageoises</u>
1	<u>Nuodi</u> 2	3
<u>Guillaume Tell.</u>	<u>Gemmy.</u>	<u>Hedwig.</u> deux femmes

Nota. Le N° 1. tient la droite de l'acteur en scène.

Aux sons des cors et du rany des vaches

tout s'anime, enfants, vieillards, etc.
 on rentre les bancs, les sièges, scabellés
 dans les chalets.

Scène II

Melchthal père et son fils Arnold traversent
 au fond en haut le pont; toute la population
 se porte avec joie au-devant d'eux; ils
 descendent sur scène et prennent ainsi

		<u>Position.</u>			
<u>Choeur.</u>		<u>Choeur.</u>		<u>Choeur.</u>	
1.	2.	3.	4.	5.	6.
<u>Wuodi</u>	<u>Arnold</u>	<u>Jemmy</u>	<u>Melchthal père</u>	<u>Hedwige</u>	<u>Gell</u>

à la fin de cette scène, les choristes
 sortent par les coulisses du fond, et
 remontent les collines, le pont etc...

Scène III

1.	2.	3.	4.	5.
<u>Arnold</u>	<u>Melchthal</u>	<u>Guill, Gell</u>	<u>Jemmy</u>	<u>Hedwige</u>

à la fin de cette scène ils rentrent
 dans leurs chalets.

Premier plan à droite du public.

Annexe 43

Lettre de Louis Palianti à Monsieur Bagier directeur du théâtre des Italiens en date du 22 mars 1864 conservée dans le dossier d'artiste de Louis Palianti à la Bibliothèque-musée de l'Opéra

Palianti 6 22. Mars 1864.

Monsieur Bagier.

Je n'ai pas été encore en mesure
de vous en faire part que vous ayez bien voulu
me donner.

Aujourd'hui je puis profiter
de votre bon vouloir.

Pourriez-vous m'accorder pour
mon service en famille une petite loge
de quatre places?

Je vous envoie les vœux
de votre bien dévoué.

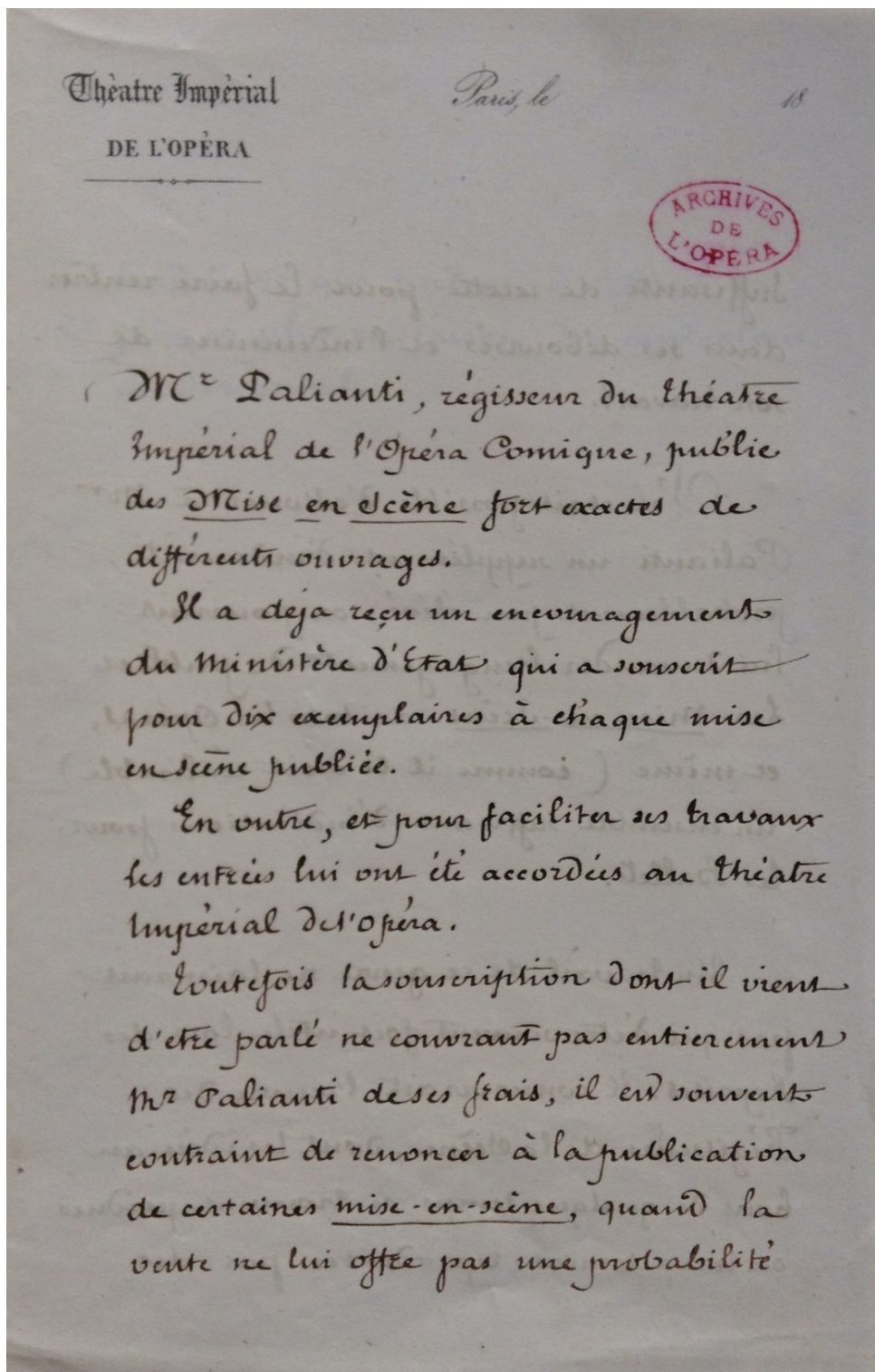
L. Palianti

au Théâtre-Italien.

Annexe 44

Lettre anonyme et non datée conservée dans le dossier d'artiste

Louis Palianti à la Bibliothèque-musée de l'Opéra.



Suffisante de recette pour le faire rentrer
dans ses déboursés et l'indemniser de
son travail.

Si il était possible d'allouer à Mr
Palianti un supplément d'indemnité,
probablement peu élevé, on pourrait
lui demander l'engagement de publier
les Mise en Scène de tous les Opéras,
et même (comme il le croit réalisable)
un ensemble suffisant d'indications pour
les Ballets.

Un travail de ce genre ne laisserait
pas que d'être souvent fort utile lors des
Reprises. Il conserverait l'œuvre des
Régisseurs de la Scène, dont les idées au
bout de quelque temps se trouvent perdues
ou inexactement reproduites par des

traditions qui tendent à s'effacer de
plus en plus en raison des mutations
du personnel.

Annexe 45

Cachet du ministère d'État bureau des souscriptions apposé sur le livret de *Marco Spada*

Collection de Mises en Scène rédigées et publiées par M. L. PALIANTI. N° 19.

MARCO SPADA

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,
Poème de M. Eugène SCRIBE, musique de M. AUBER.
Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre Impérial de l'Opéra Comique, le 21 décembre 1852.

DISTRIBUTION PAR EMPLOIS : LE BARON, première Basse chantante. — FÉDÉRICI, Premier Ténor d'opéra-comique. — PEPINELLI, Ténor comique. — LE GOUVERNEUR, Basse. — FRA-BORROMEO, Baryton. — GERONIO, troisième Basse. — ANGELA, première chanteuse légère. — LA MARCHESA, première Dugazon. AUBER.

ACTE PREMIER.
Salon très-élégant.

Gauche. (Jardin). Souffleur. Droite. (Cour).

Les trois portes du fond, 1, 2 et 3, s'ouvrent à deux battans sur des corridors et un vaste et riche vestibule. — 4. Fenêtre à deux battans s'ouvrant sur le théâtre. Cette fenêtre donne sur un balcon. — 5. Porte secrète à un seul battant s'ouvrant sur le théâtre

4247(121)

Annexe 46

« Table générale de toutes les mises en scène rédigées par M. L. Paliani, et oubliées depuis l'année 1839 jusqu'à ce jour » par le journal *La Revue et gazette des théâtres* parue en dernière page du livret de mise en scène du *Caquet du couvent* (Collection de mises en scène de Louis Paliani).

TABLE générale de toutes les mises en scène rédigées par M. L. PALIANI, et publiées depuis l'année 1839 jusqu'à ce jour par le journal la REVUE ET GAZETTE DES THÉÂTRES.

Académie royale de Musique.

LA FAVORITE, opéra en 4 actes, paroles de MM. Scribe, Alphonse Royer et Gustave Vaëz, musique de M. G. Donizetti.

LA REINE DE CHYPRE, opéra en 5 actes, paroles de M. de St-Georges, musique de M. F. Halévy.

DOM SÉBASTIEN, opéra en 5 actes, paroles de M. E. Scribe, musique de Donizetti.

L'ÂME EN PEINE, opéra en 2 actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. de Flotow.

Théâtre royal de l'Opéra-Comique.

LA FIGURANTE, opéra-comique en 5 actes, paroles de MM. E. Scribe et Dupin, musique de M. Clapisson.

LE BRASSEUR DE PRESTON, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. A. Adam.

LA DAME D'HONNEUR, opéra-comique en 1 acte, paroles de MM. Paul Duport et Edouard Monnais, musique de M. Desprésaux.

LA MANTILLE, opéra-comique en 1 acte, paroles de MM. de Planard et Hautefeuille, musique de M. Luigi Bordèse.

RÉGINE, opéra-comique en 2 actes, paroles de M. E. Scribe, musique de M. A. Adam.

LE PLANTEUR, opéra-comique en 2 actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. H. Monpou.

POLICHINELLE, opéra-comique en 1 acte, paroles de M. E. Scribe et Duveyrier, musique de M. Montfort.

LES TREIZE, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. E. Scribe et Paul Duport, musique de M. F. Halévy.

LA REINE D'UN JOUR, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. E. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. A. Adam.

LA SYMPHONIE, opéra-comique en 1 acte, paroles de M. de Saint-Gerges, musique de M. L. Clapisson.

- LES TRAVESTISSEMENTS, opéra-comique en 1 acte, paroles de M. Deslandes, musique de M. Albert Grisar.
- LA FILLE DU RÉGIMENT, opéra-comique en 2 actes, paroles de MM. de Saint-Georges et Bayard, musique de M. Donizetti.
- CARLINE, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Ambroise Thomas.
- LA PERRUCHE, opéra-comique en 1 acte, paroles de MM. Dumanoir et Dupin, musique de M. L. Clapisson.
- L'ÉLÈVE DE PRESBOURG, paroles de Vial et de M. Th. Muret, musique de M. Luce.
- ZANETTA, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. E. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Auber.
- LE CENT SUISSE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Paul Duport et Edouard Monnais, musique de M. ...
- LE GUITARRERO, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. Scribe, musique de F. Halévy.
- LES DEUX VOLEURS, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Girard.
- FRÈRE ET MARI, opéra-comique en 1 acte, paroles de MM. Humbert et Polak, musique de M. Clapisson.
- LA MAIN DE FER, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. Scribe et de Leuven, musique de M. A. Adam.
- MADemoiselle DE MÉRANGE, opéra-comique en 1 acte, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Henri Potier.
- LE CODE NOIR, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. Scribe, musique de M. L. Clapisson.
- LES DIX, opéra-comique en 1 acte, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Girard.
- LE ROI D'YVETOT, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Adam.
- LA PART DU DIABLE, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. E. Scribe, musique de M. Auber.
- LE Puits D'AMOUR, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. E. Scribe et de Leuven, musique de M. Balfe.
- LAMBERT SIMNEL, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. E. Scribe et Mélesville, musique de Monpou, terminée par M. Ad. Adam.
- MINA, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. de Planard, musique de M. A. Thomas.
- CAGLIOSTRO, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. E. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Ad. Adam.
- LA SIRÈNE, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. E. Scribe, musique de M. Auber.
- L'ESCLAVE DU CAMOENS, opéra-comique en 1 acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. de Flotow.
- LES DEUX GENTILSHOMMES, opéra-comique en 1 acte, paroles de M. de Planard, musique de M. J. Cadoux.
- LES MOUSQUETAIRES DE LA REINE, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. F. Halévy.
- LE TROMPETTE DE M. LE PRINCE, opéra-comique en 1 acte, paroles de M. Mélesville, musique de M. Bazin.
- LE CAQUET DU COUVENT, opéra-comique en 1 acte, paroles de MM. de Planard et de Leuven, musique de M. Henri Potier.

Théâtre-Français.

- MADemoiselle DE BELLE-ISLE, drame en 5 actes, par M. Alexandre Dumas.
- LE VERRE D'EAU, comédie en 5 actes, par M. E. Scribe.
- UNE CHAÎNE, comédie en 5 actes, par M. E. Scribe.

Théâtre de la Renaissance et Traductions.

- RUY-BLAS, drame en 5 actes, par M. Victor Hugo.
- L'EAU MERVEILLEUSE, opéra bouffon en 2 actes, par M. T. Sauvage, musique de M. Albert Grisar.

NUMERO D'ORDRE.	NOMS.	EMPLOIS.	APPOINTEMENTS.
	Bataille		2,777 77
	L. Duprez		2,000 "
	Ugaltu		2,000 "
	Lefebvre		2,000 "
	Bugak		1,500 "
	Bussine		1,500 "
	St. Joy		1,333 33
	Lemerrier		1,083 33
	Tourlan		1,083 33
	Louvier		1,000 "
	Mocker		1,000 "
	Ponchard		1,000 "
	Barbot		2,909 08
	Rivilly		750 "
	Faure		666 66
	Delannay		750 "
	Herrison		704 83
			26,058 33

du 1^{er} rest^e au 30 Janvier 1876

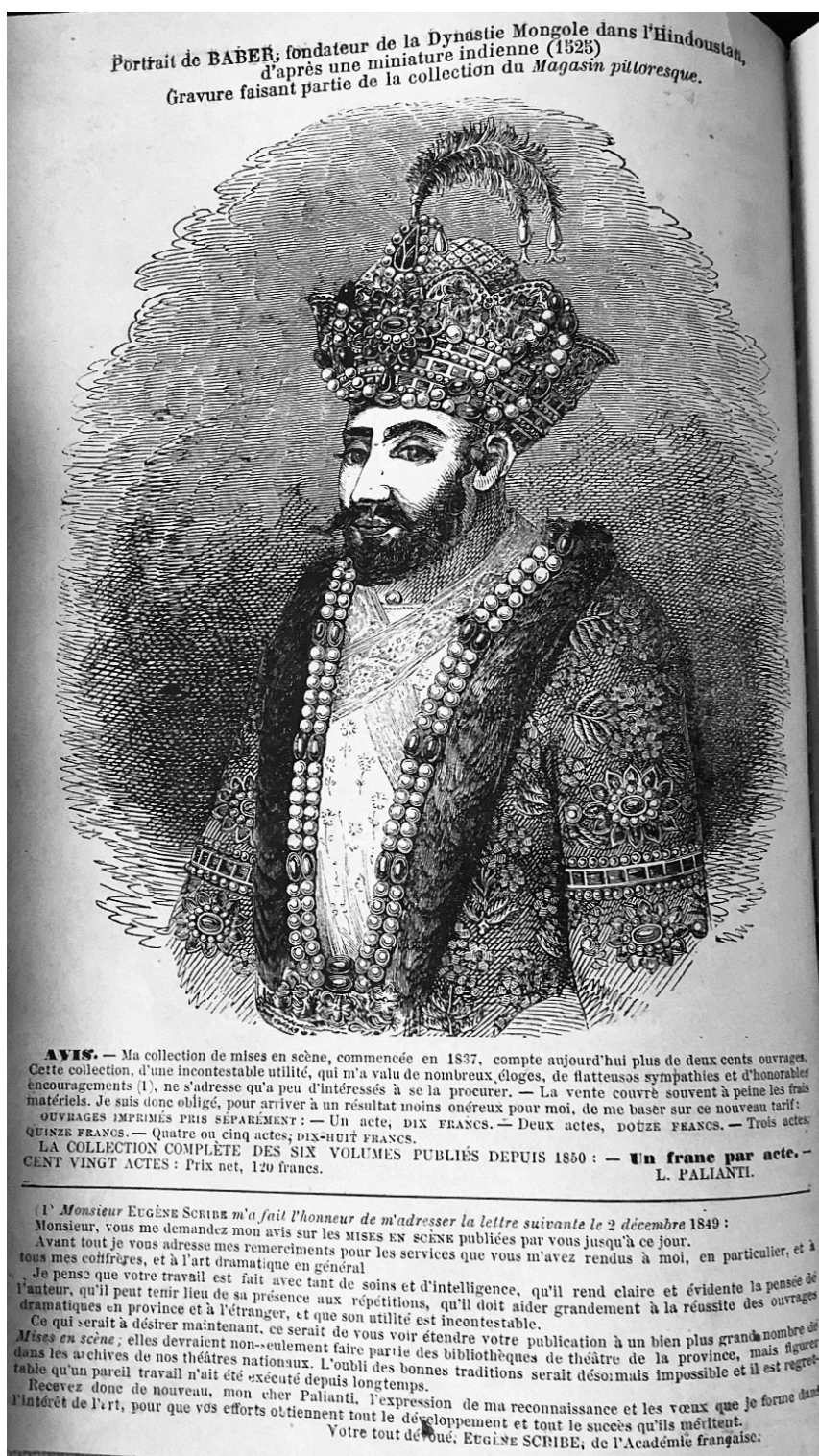
du 1^{er} 7^e au 1^{er} 7^e

NOMS.	EMPLOIS.	APPOINTEMENTS.	ÉMARGEMENTS.
<i>Renard</i>		26,058 35	
<i>Ricquier</i>		600 .	
<i>Durancy</i>		600 .	
<i>Devoix</i>		541 70	
<i>Nathan</i>		500 "	
<i>Lemaire</i>		400 .	
<i>Boulard</i>		500 .	
<i>Rey</i>		222 25	
<i>Félix Melotte</i>		288 18	
<i>Bélie</i>		222 25	
<i>Pasianti</i>		250 .	
<i>Mira</i>		250 "	
<i>Chapron</i>		200 "	
<i>Beaupré</i>		200 "	
<i>Péters</i>		200 "	
<i>Hanchard</i>		166 66	
<i>Calmon</i>		166 66	
		<u>31,655 59</u>	

*Certifié conforme
Le Directeur
Emile Paris*

Annexe 48

4^{ème} de couverture du livret de *Lalla-Roukh*, *Collection de mises en scène* de Louis Palianti



Annexe 49

Exemple de 4^{ème} de couverture type des livrets de la *Collection de mises en scène de Louis Paliani* reproduisant la lettre d'encouragement d'Eugène Scribe.

AVIS.

Ma collection de mises en scène, commencée en 1837, compte aujourd'hui plus de deux cents ouvrages. Cette collection, d'une incontestable utilité, qui m'a valu de nombreux éloges, de flatteuses sympathies et d'honorables encouragements (1), ne s'adresse qu'à peu d'intéressés à se la procurer. — La vente couvre souvent à peine les frais matériels. Je suis donc obligé, pour arriver à un résultat moins onéreux pour moi, de me baser sur ce nouveau tarif :

OUVRAGES IMPRIMÉS PRIS SÉPARÉMENT :

Un acte, 10 fr. — Deux actes, 12 fr. — Trois actes, 15 fr. — Quatre ou cinq actes, 18 fr.

LES MANUSCRITS : 7 et 8 fr. par acte. — 15 fr. les ouvrages en un acte.

LA COLLECTION COMPLÈTE DES SIX VOLUMES PUBLIÉS DEPUIS 1850 :

Un franc par acte.

CENT QUARANTE ACTES : Prix net, 140 francs.

L. PALIANI.

(1) *Monsieur Eugène Scribe m'a fait l'honneur de m'adresser la lettre suivante le 2 décembre 1849 :*

Monsieur,

Vous me demandez mon avis sur les *Mises en scène* publiées par vous jusqu'à ce jour.

Avant tout je vous adresse mes remerciements pour les services que vous m'avez rendus à moi, en particulier, et à tous mes confrères, et à l'art dramatique en général.

Je penso que votre travail est fait avec tant de soins et d'intelligence, qu'il rend claire et évidente la pensée de l'auteur, qu'il peut tenir lieu de sa présence aux répétitions, qu'il doit aider grandement à la réussite des ouvrages dramatiques en province et à l'étranger, et que son utilité est incontestable.

Ce qui serait à désirer maintenant, ce serait de vous voir étendre votre publication à un bien plus grand nombre de *Mises en scène* ; elles devraient non-seulement faire partie des bibliothèques de théâtres de la province, mais figurer dans les archives de nos théâtres nationaux. L'oubli des bonnes traditions serait désormais impossible et il est regrettable qu'un pareil travail n'ait pas été exécuté depuis longtemps.

Recevez donc de nouveau, mon cher Paliani, l'expression de ma reconnaissance et les vœux que je forme dans l'intérêt de l'art, pour que vos efforts obtiennent tout le développement et tout le succès qu'ils méritent.

Votre tout dévoué,

EUGÈNE SCRIBE, de l'Académie française.

Paris, Typ. E. Brière, rue Saint-Honoré, 257.

Annexe 50

Lettre d'Auber à Monsieur Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, 12 mars 1850 en soutien à Louis Palianti (archives nationale F21 carton 1021)

Conservatoire National
de Musique
de Déclamation?

M. Palianti

Paris, le 12 Mars, 1850.

Monsieur & cher Directeur

Je viens d'avoir avec M. Palianti Régisseur à l'Opéra Comique, un long entretien à la suite duquel j'étais si persuadé de son mérite. je le fais d'autant plus volontiers que je professe une très-grande estime pour le travail que M. Palianti publie depuis plusieurs années, avec un dévouement digne de protection.

Il est à désirer dans l'intérêt de l'art, que la liste de nos ouvrages représentés sur nos théâtres de Paris soit publiée. — Les théâtres de départements y puiseront les renseignements les plus amples & le Conservatoire même pourra trouver l'occasion de les utiliser, pour ses Exercices.

ARCHIVES NATIONALES Ce travail est très-aride & demande à être minutieusement fait par un homme spécial et très-espérimenté. jusqu'à ce jour M. Palianti s'en acquittait avec un grand talent. — Il m'a dit avoir remis, il y a environ deux ou trois mois, entre les mains de M. Pazeznoy, une pétition adressée à M. le Ministre de l'Intérieur, pour l'appui de laquelle il a sollicité & obtenu avec empressement la signature de nos confrères, la musique, et dit-il, celle de M. M. les Directeurs des Théâtres de Province.

Je vous recommande tout particulièrement Monsieur & cher Directeur, le travail de M. Palianti. Soutenir & encourager le progrès de l'art Dramatique en France et rendre désormais impossible l'oubli de nos bonnes & véritables traditions scéniques.

Recevez, Monsieur & cher Directeur, l'assurance de mes sentiments dévoués & bien affectueux.

Le Directeur du Conservatoire,
Auber

Monsieur Charles Blanc,
Directeur des Beaux-Arts.

Annexe 51

Lettre de Louis Palianti au ministre de l'Intérieur monsieur Le Comte Duchâtel.

Demande de subvention portant soutien de

M. Mélesville, Halévy, de Planque et de Saint-Georges, 16 novembre 1846

2176
 Note
 ann.

Monsieur Le Comte Duchâtel
 Pair de France. Ministre de l'Intérieur.

Monsieur le Ministre.

Depuis onze ans, je publie soit à mes frais, soit dans le journal
 La Revue et Gazette des Théâtres, un travail spécial dont personne ne
 s'était occupé sérieusement avant moi, qui rend journellement d'immenses
 services à l'art dramatique en province, mais qui devrait être publié sur
 une plus grande échelle.

Ce travail consiste à reproduire au moyen d'indications
 dont je puis me dire le créateur, les mises en scène exactes des principaux
 ouvrages représentés sur les Théâtres de la capitale. Par ce moyen,
 ils sont représentés dans toutes les localités conformément aux intentions
 premières des auteurs.

Malgré l'incontestable utilité de mon travail, les
 ressources lucratives sont tellement restreintes, que je m'explique pourquoi
 je suis le seul jus qu'à ce jour qui s'en soit occupé avec persévérance.

J'ose donc me permettre, Monsieur le Ministre, de solliciter
 de vous un encouragement annuel qui me mette à même de continuer
 mon travail, en me permettant peut-être de lui donner un plus
 grand développement.

J'ai l'honneur d'être
 Monsieur le Ministre,
 De votre Excellence,
 Le très humble et très obéissant serviteur.

L. Palianti
 artiste et Régisseur au Théâtre Royal de l'Opéra-Comique

chaque jour le travail de 111
 Palianti nous paraît plus
 indispensable à l'avenir de nos
 ouvrages lyriques
 H. V. de Saint-Georges

le travail qui publie mention
 Palianti est vraiment indispensable
 au sort des ouvrages en province
 Mélesville

le travail qui publie M. Palianti
 est très utile, il en a donné son
 développement qu'il faut encourager.

André P. Halévy

Très utile le travail, fait
 avec un grand soin, beaucoup
 d'intelligence et de bon sens
 L. de Saint-Georges
 Paris, le 16 Novembre 1846.

Annexe 52

Lettre anonyme non datée du ministère de l'Intérieur témoignant d'un refus de subvention à l'égard de Louis Palianti (Archives Nationales série F21 carton 1021)

M. Palianti

ARCHIVES
NATIONALES

Auteur de la Collection
des miss en scène des
opéras et opéras comiques
joués à Paris. —

Il a demandé une
subvention qu'on ne peut
actuellement lui accorder.

On lui a donné de
peux à autre quelques
encouragements, pour l'aider
dans son entreprise, qui a
mérité les suffrages de nos
compositeurs et auteurs les
plus distingués.

Ministère
de l'Intérieur.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

—(D)—

Paris, le

184

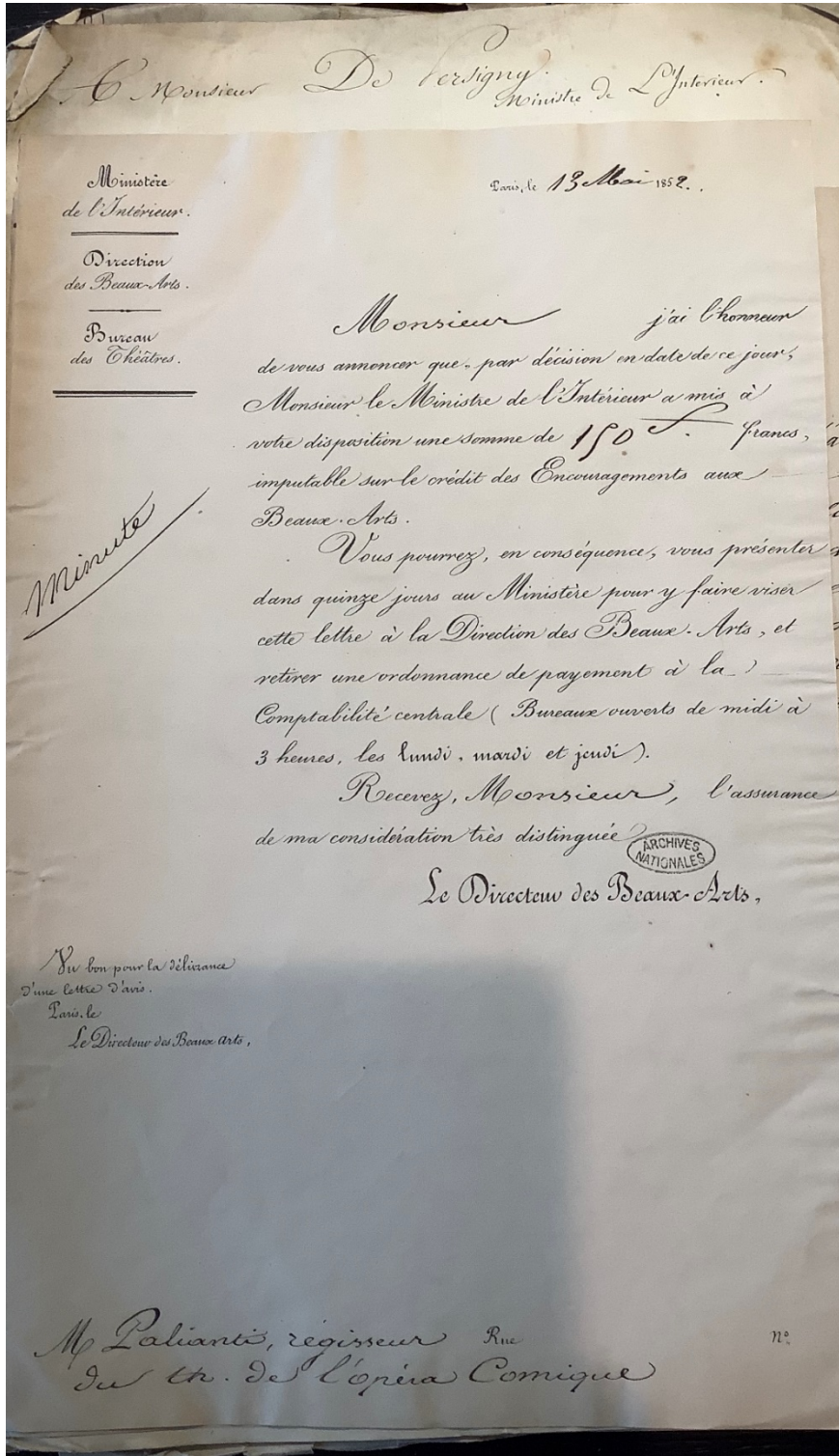


M. Cuber, Directeur du Conservatoire
a vivement recommandé M. Salianti,
auteur des mises en scène des opéras
nouveaux. Il désirait qu'on sous-
crivit à cet ouvrage; mais l'état
du crédit des souscripteurs ne permet
pas de faire droit à cette demande.

On propose à Monsieur le
Ministre d'accorder à M.
Salianti un encouragement
sur le crédit des Encouragemens
aux Beaux Arts.

Annexe 53

Lettre du 13 mai 1852 et bordereau émanant du bureau des théâtres
faisant état de l'attribution d'une subvention à Louis Palianti



Ministère
de l'Intérieur.

Palianti Paris, le 13 Mai 1852

Ministère
de l'Intérieur.

Paris, le 13 Mai 1852

Direction
des Beaux-Arts.

Bureau
des Chiâtres.

Nombre de pièces jointes

Le Directeur des Beaux-Arts

a l'honneur de transmettre à Monsieur le Directeur
de la Comptabilité Générale du Ministère
les pièces ci-dessus mentionnées, en le priant de lui en accuser
réception par l'émargement et le renvoi de cette lettre.

Date de l'envoi.	Pièces transmises.	Date de la réception.	Signature constatant la réception.
11 mai 1852	Credit de l'Encouragement au B ^e Arts et à l'Art dram.		11 mai <i>[Signature]</i>
	150 J. Ach. Palianti, artiste de l'Opéra Comique Exercice 1852.		
	Arrêté du 13 Mai 1852		

ARCHIVES NATIONALES

du th. de l'Opéra Comique

Annexe 54

Lettre de Louis Palianti adressée Au Citoyen Sénard ministre de l'Intérieur le 14 juillet 1848.

970

Au Citoyen Sénard, Ministre de l'Intérieur.

M. Palianti
 Artiste et Régisseur aux
 théâtres des départements
 de l'Encouragement

Citoyen Ministre.

150 f

Depuis 1838, je publie avec persévérance, bien qu'il me soit onéreux, un travail qui a rendu, et qui rend journellement d'inépuisables services aux théâtres de France. Ce travail consiste à faire parvenir à tous les théâtres des départements les mises en scène exactes des ouvrages qui ont obtenu le plus de succès à Paris.

D'après ma demande du 16 novembre 1846, approuvée par M. M. Aubert, Scribe, Halévy, De St Georges, Nelessville, De Ranoy, et j'obtins par décision en date du 9 Décembre 1846, une somme de cent cinquante francs imputable sur le crédit des encouragements aux beaux arts. Promesse me fut faite de m'accorder un pareil encouragement tous les trois mois, à la charge par moi de remettre au ministre quinze exemplaires de toutes les mises en scène qu'à l'avenir je publierais.

J'ai fidèlement rempli ma promesse, et j'ai successivement remis au ministre de l'Intérieur, quinze exemplaires des mises en scène suivantes :

- Les Mousquetaires de la Reine. - L'Amour Peine. - Le Caquet du Couvent.
- Le Conchey pas de la Reine. - Gastibelza. - Hajdi ou le Scrup.

Le premier encouragement est le seul qui m'ait été accordé.

En présence des divers événements, je n'ai pas eu besoin de réclamer. Mais aujourd'hui que je me vois forcé de manquer à tous mes engagements, même à ceux que je dois à ma nombreuse famille, j'ose vous prier Citoyen ministre, de vouloir bien prendre ma nouvelle demande en considération, et de croire à la reconnaissance de

votre tout dévoué.

L. Palianti

Artiste et Régisseur au Théâtre National de l'Opéra-Comique

Paris ce 14 juillet 1848.

ARCHIVES NATIONALES

Annexe 55

Lettre de Paliani au ministre de l'Intérieur Persigny le 3 février 1852.

Monsieur De Persigny.
Ministre de l'Intérieur.

C 112.

Monsieur le Ministre.

J'ai publié depuis 1837 un travail qui rend chaque jour
d'immenses services à l'art Dramatique en France.

Cette publication m'eut toujours été onéreuse sans les quelques
indemnités à titre d'encouragement qui m'ont été accordées par le ministre
d'après les rapports de Messieurs les auteurs, Compositeurs Dramatiques,
Directeurs, Professeurs du Conservatoire, et Directeurs des Théâtres de France.

Le travail aride et spécial dont seul je me suis occupé avec
persévérance, consiste à perpétuer la tradition de la mise en scène des
œuvres Lyriques, en les rédigeant d'après les intentions longuement
étudiées des auteurs et Compositeurs eux-mêmes.

J'ai eu l'honneur d'adresser il y a près de deux ans, un mémoire
qui doit encore se trouver dans les bureaux des beaux arts. Ce mémoire est
approuvé par des sommités littéraires et musicales.

En attendant qu'il soit définitivement fait droit à ma pétition,
j'ai espéré Monsieur le Ministre que vous voudriez bien m'accorder
un nouvel encouragement.

autorisé à les renouveler tous les trimestres, depuis dix-huit
mois, j'en ai adressé que deux demandes au ministère sur j'ai eu
l'honneur de remettre des exemplaires de toutes mes œuvres en scène.

J'ai l'honneur
Monsieur le Ministre
de vous remercier, et de me dire
Veuillez agréer,
Notre tout dévoué.

L. Paliani
artiste et Régisseur au Théâtre de l'Opéra-Comique.

Paris le 3 Février 1852.

ARCHIVES
NATIONALES

Annexe 56

Catalogue des morceaux de *Don César de Bazan* par l'éditeur Hartmann à la fin du livret de mise en scène *Don César de Bazan* (Collection de mises en scène de Louis Palianti).

DON CÉSAR DE BAZAN
OPÉRA-COMIQUE
en trois actes
DE
J. MASSENET.

PARTITION, pour Chant et Piano	15 fr.
OUVERTURE pour Piano seul.	7 50
Id. Id. à quatre mains	10 »
ENTR'ACTE-MARCHE, Piano seul	5 »
ENTR'ACTE-SEVILLANA, Piano seul	6 »
Id. Id. Id. à quatre mains	7 50
CRAMER, Bouquets de mélodies, Piano seul en 2 suites, chaque,	7 50
BRISSON, Illustration brillante, Piano seul (Berceuse-Trio final).	7 50
NEUSTEDT, Fantaisie brillante, Piano seul (Entr'acte-Marche, Madrigal, Berceuse, Chanson de Matalobos). . .	7 50
LAMOTHE, Ballade aragonaise, Transcription pour Piano seul.	6 »
SATIAS, Maritana, Valse de Salon	7 50
ARBAN, Quadrille brillant.	4 50

A Paris, G. HARTMANN, éditeur, boulevard de la Madeleine, 19.
Propriété enregistrée pour tous Pays.

Annexe 57

Catalogue musical de la maison Meissonnier à la fin du livret de mise en scène du
Mariage extravagant.

Maison J. MEISSONNIER et fils.
EXTRAIT DU CATALOGUE DE
LA COMPAGNIE MUSICALE, Editeur-Commissionnaire, RUE DAUPHINE, 18, A PARIS.
PIANOS DE BOISSELOT ET FILS.

GRANDES PARTITIONS D'OPÉRAS ET PARTIES D'ORCHESTRE

ADAM (A.). <i>Le Roi d'Icetot</i> , opéra-comique en 3 actes.	DONIZETTI (G.). <i>Lucrezia Borgia</i> , gr. op. 3 a.
Grande partition..... 200 »	Partition au piano disposée pour l'orchestre..... 60 »
Parties d'orchestre..... 200 »	Parties d'orchestre..... 300 »
— <i>Le Sourd</i> , opéra-comique en 3 actes.	Chaque partie séparée..... 30 »
Parties d'orchestre..... 150 »	FELTRE (A. de). <i>Le Fils du Prince</i> , opéra-comique 1 acte.
Chaque partie supplémentaire. 20 »	Grande partition..... 125 »
AUBER (D. F. E.). <i>Jenny Bell</i> , opéra-comique en 3 actes.	Parties d'orchestre..... 125 »
Grande partition..... 400 »	GRISAR. <i>L'Eau Merveilleuse</i> , op. com. en 1 a.
Parties d'orchestre..... 400 »	Partition au piano disposée pour l'orchestre..... 50 »
Chaque partie supplémentaire. 40 »	Parties d'orchestre..... 150 »
— <i>Manon Lescaut</i> , opéra-com. en 3 actes.	Chaque partie séparée..... 12 50 »
Grande partition..... 400 »	— <i>Gille-Ravisseur</i> , opéra-com. en 1 acte.
Parties d'orchestre..... 400 »	Grande partition..... 125 »
Chaque partie supplémentaire. 40 »	Parties d'orchestre..... 125 »
— <i>Marco Spada</i> , opéra-com. en 3 actes.	Chaque partie séparée..... 12 50 »
Grande partition..... 400 »	— <i>Sarah</i> , opéra-comique en 2 actes.
Parties d'orchestre..... 400 »	Grande partition..... 125 »
Chaque partie supplémentaire. 40 »	Parties d'orchestre..... 125 »
BELLINI. <i>Norma</i> , grand opéra en 3 actes.	Chaque partie séparée..... 12 50 »
Partition au piano, disposée pour la conduite de l'orchestre.... 60 »	HÉROLD (F.) <i>Marie</i> , opéra-com. en 3 actes.
Parties d'orchestre..... 400 »	Grande partition..... 200 »
Chaque partie séparée..... 30 »	Parties d'orchestre..... 200 »
BOISSELOT (X.). <i>Mosquita la Sorcière</i> , opéra-comique en 3 actes.	— <i>Le Muletier</i> , opéra-comique en 1 acte.
Grande partition..... 400 »	Grande partition..... 100 »
Parties d'orchestre..... 400 »	Parties d'orchestre..... 100 »
Chaque partie supplémentaire. 40 »	— <i>Zampa</i> , opéra-comique en 3 actes.
— <i>Ne touchez pas à la Reine</i> , opéra-comique en 3 actes.	Grande partition..... 300 »
Grande partition..... 400 »	Parties d'orchestre..... 300 »
Parties d'orchestre..... 400 »	MAILLARD (A.). <i>La Croix de Marie</i> , 3 actes.
Chaque partie supplémentaire. 40 »	Grande partition..... 400 »
BOUSQUET (G.). <i>La Vendetta</i> , scène lyrique.	Parties d'orchestre..... 400 »
Grande partition..... 20 »	Chaque partie supplémentaire..... 40 »
CLAPISSON (L.). <i>La Perruche</i> , op.-com. en 1 a.	— <i>Le Moulin des Tilleuls</i> , un acte.
Grande partition..... 150 »	Grande partition..... 150 »
Parties d'orchestre..... 150 »	Parties d'orchestre..... 150 »
— <i>La Symphonie</i> , opéra-com. en 1 acte.	Chaque partie supplémentaire. 12 »
Grande partition..... 100 »	MEYERBEER (G.). <i>Marguerite d'Anjou</i> , opéra en 3 actes.
Parties d'orchestre..... 125 »	Grande partition..... 300 »
DAVID (F.). <i>Christophe Colomb</i> , ou la découverte du Nouveau-Monde, ode-symphonie en 4 parties.	MONPOU (H.) et ADAM (Ad.). <i>Lambert Simnel</i> , opéra-comique en 3 actes.
Grande partition..... 400 »	Partition disposée pour la conduite de l'orchestre..... prix net. 10 »
Parties d'orchestre..... 400 »	Partie d'orchestre..... 300 »
Chaque partie supplémentaire. 40 »	MONPOU (H.). <i>Le Luthier de Vienne</i> , opéra-comique en 1 acte.
Parties de chœur.... chaque. 10 »	Grande partition..... 150 »
Parties de chœur : 1 ^{er} et 2 ^e ténor, barytons et basses, chaque. 20 »	Parties d'orchestre..... 150 »
— <i>La Perle du Brésil</i> , op.-com. en 3 actes.	— <i>Piquillo</i> , opéra-comique en 3 actes.
Grande partition..... 400 »	Grande partition..... 200 »
Parties d'orchestre..... 400 »	Parties d'orchestre..... 200 »
Chaque partie supplémentaire. 40 »	PUGET (M^{lle} L.). <i>Le Mauvais Oeil</i> , opéra-comique en 1 acte.
DONIZETTI (G.). <i>Lucie de Lammermoor</i> , grand opéra en 4 actes.	Grande partition..... 150 »
Partition au piano disposée pour l'orchestre..... 80 »	Parties d'orchestre..... 150 »
Parties d'orchestre..... 300 »	ROSENHAIN (J.). <i>Le Démon de la Nuit</i> , 2 actes.
Chaque partie séparée..... 30 »	Grande partition..... 250 »
	Parties séparées..... 250 »
	Chaque partie supplémentaire. 25 »

Annexe 58

Exemples de pages de couverture de la *Collection de mises en scène* de Louis Palianti.

UN ACTE, 10 Fr.—DEUX ACTES, 12 Fr.—TROIS ACTES, 15 Fr.—QUATRE ET CINQ ACTES, 18 Fr

COLLECTION
DE
MISES EN SCÈNE
DE GRANDS OPÉRAS ET D'OPÉRAS-COMIQUES

Représentés pour la première fois à Paris.

RÉDIGÉES ET PUBLIÉES
PAR M. L. PALIANTI.

ROBINSON CRUSOÉ
OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES, CINQ TABLEAUX
Par MM. Eug. CORMON et H. CRÉMIEUX,
Musique de M. JACQUES OFFENBACH.

PARIS.

Chez l'Auteur, chez MM. les Correspondants des Théâtres,
et chez G. BRANDUS et S. DUFOUR, Éditeurs de Musique,
Rue de Richelieu, 103.

C.4247(88) —
Propriété pour tous pays.

P

UN ACTE, 10 Fr.—DEUX ACTES, 12 Fr.—TROIS ACTES, 15 Fr.—QUATRE ET CINQ ACTES, 18 Fr.

COLLECTION
DE
MISES EN SCÈNE

DE GRANDS OPÉRAS ET D'OPÉRAS-COMIQUES

Représentés pour la première fois à Paris.

RÉDIGÉES ET PUBLIÉES

PAR M. L. PALIANTI.

Rabin
Des Bois.

opéra en 4 actes.

PARIS.

Chez l'Auteur et chez MM. les Correspondants des Théâtres,

C. 4247 (87) —
Propriété pour tous pays.

Annexe 59

Exemples de plantation dans le livret de mise en scène de *Robinson Crusôé*
(Collection de mises en scène de Louis Palianti)

N° 04
 Collection de Mises en Scène, rédigées et publiées par M. L. PALIANTI.

ROBINSON CRUSOË

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES, CINQ TABLEAUX

Par MM. Eug. CORMON et H. CRÉMIEUX (*)

Musique de M. JACQUES OFFENBACH.

Mise en scène de M. E. MOCKER.

Représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre impérial de l'Opéra-Comique,
le 23 novembre 1867.

ACTE PREMIER.

Une salle commune dans la maison de Sir William Crusôé.—Style Louis XIV.—
Meubles en bois de chêne sculpté, sièges ornés de tapisseries.—Aspect simple
et riant.

1. Petit fond de parc anglais fermé au bout de la grande allée par une barrière en bois.—2. Porte du fond.—Deux battants châssis à vitres carrées s'ouvrant en dehors.—Cette porte est toujours ouverte.—3 et 5. Portes pleines à un seul battant, gonds au lointain. Elles s'ouvrent vers la coulisse. Celle de droite conduit à la chambre de Suzanne. Celle de gauche conduit dans l'appartement des époux Crusôé.—6. Quelques marches, suivies d'un palier 7, conduisent à l'appartement d'Edwige.—On peut supprimer cet escalier.—8. Peinte sur le châssis, petite cheminée au-dessus de laquelle est une glace également peinte.—Dans la grille de la cheminée brille le feu du charbon de terre. (Effet produit par du

(*) Partition, parties d'orchestre, petite partition piano et chant et morceaux détachés, chez G. Brandus et S. Dufour, éditeurs de musique, 103, rue de Richelieu, Paris.

paillon.) Devant la cheminée, petite galerie demi circulaire en cuivre. — Une bouilloire est près du feu. — 9. Sur le mur, applique représentant une bibliothèque. — 4. Fenêtre dite à guillotine dont la partie basse est levée. De cette fenêtre on aperçoit au loin le port de Bristol, peint sur le châssis 10. Le bassin est encombré de navires. — 11 et 12. Petits fonds d'appartement. — A. Chaises. — B. Petit rouet monté très-élégant, mais très-simple. — C. Petite table carrée ouverte d'un tapis. — Sur cette table : Un petit pupitre sur lequel est une bible ouverte. — Un autre livre est placé sur cette table. — D. Table carré long en bois de chêne sculpté. Sur cette table : Un plateau en argent contenant un service à thé complet pour quatre personnes. — Les serviettes à thé et la serviette de service sont placées devant chaque place. — Beurre et tartines de pain anglais dans deux soucoupes. — Couteaux. — Petites cuillers, etc. — La grande canne à pomme d'or est près du siège placé contre le mur à gauche. — Sur cette chaise, petite Corbeille à ouvrage pleine de laines et d'ouvrages de tapisserie.

Au lever du rideau, sir Willam, lunettes sur le nez, est assis, face au public, dans son grand fauteuil F, et lit un verset de la Bible. — Deborah, assise au milieu du théâtre, file le lin et tourne son rouet. — Edwige et Suzanne, debout près de la table D, mettent du beurre sur les tartines. (Voyez le TABLEAU en tête de cet acte.)

est garantie par une palissade de pieux hauts de un mètre cinquante centimètres environ. — Sur cette palissade se tient perché le perroquet de Robinson. — B. Paillason grossièrement tressé. — C. Petit escabeau sur lequel est une corbeille à moitié pleine de fruits. — D. Bouteille en terre à large ventre et long gouleau. — E. Praticable à hauteur de l'ouverture G. On y arrive de la coulisse dans des marches non vues du public et on en descend par des marches taillées par des roc. — F. Praticable semblable à E. A la face, ces praticables sont masqués par des châssis de rochers, et des châssis de végétation les dominant au lointain. — L'aspect de cette décoration magnifiquement éclairée est des plus riants. — La ferme 3 au jardin vient du dessous comme la ferme 2.

Dans le bateau de Robinson, un bol de terre, un broc également en terre, du pain bis et un couteau hustache. — Sur le bateau : à la pointe, un maillet et un ciseau à bois. — Du côté opposé, quelques outils de charpentier. — / Au lointain des marches un bâton de un mètre, au bout duquel est fixé un morceau de voile. — m appuyée sur le châssis, haut morceau de bambou. — M. Praticable non vu. Il ne sert qu'au second tableau.

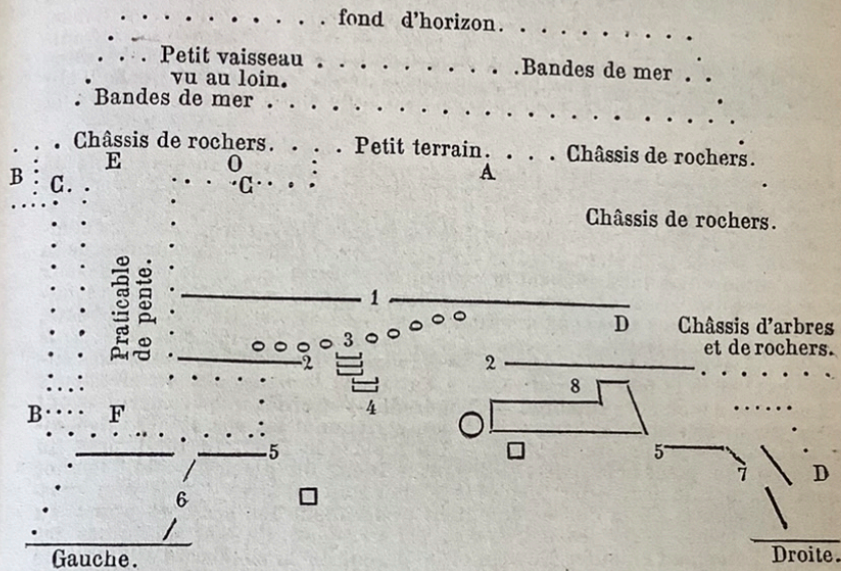
Scène vide au lever du rideau. — Venant de gauche P, Robinson (costume traditionnel) le fusil en bandoulière sur l'épaule droite, et le parasol à la main, descend lentement jusqu'au milieu du théâtre. — Après avoir laissé son parasol (il ne se ferme pas) derrière le rocher 5, il s'avance tristement et s'appuyant sur son fusil il attaque le récit.

AIR : (Au public)

ACTE TROISIÈME.

QUATRIÈME ET CINQUIÈME TABLEAUX.

Nota.— Les filets noirs indiquent la plantation du quatrième tableau. Les points indiquent la plantation du cinquième.



Grotte représentant l'intérieur de l'habitation de Robinson. — La lettre O indique un pilier de roc. — Ce pilier, ainsi que les fermes de rochers 2 et 5, disparaissent dans le dessous au changement. — 1. Petit rideau laissant voir au dehors le hant des arbres et le ciel. — 3. Palissade (celle vue au premier tableau du second acte). Contre cette palissade est appuyée une échelle 4. — Six échelons en branches d'arbres. — C'est par là que Robinson, du dehors, renre chez lui. — 6. Petit caveau communiquant à l'enclos. — L'ouverture, que l'on devine à peine, est masquée par une pierre plate adaptée dans le roc et tournant sur un pivot. — 7. Ouverture donnant accès sur la plage. — 8. Banc de rocher couvert d'une natte. C'est le lit de Robinson. □ Petits escabeaux. — Sur celui de face jardin sont les deux pistolets dont s'est servi Vendredi. — L'espèce d'alcôve, où se trouve le lit est masquée jusqu'à demie hauteur par un morceau de voile de navire, jetée sur une traverse. — Ce rideau se relève vers la cour. Il est relevé. — Les divers objets qui ornent l'habitation : coffrets, tonneaux, armes, ustensiles, etc., etc., sont peints sur les fermes et châssis. — D. Entrée et sortie.

La décoration du cinquième tableau est posée derrière. — Le bord de la mer. — Paysage riant. — Au milieu des rochers. Riche végétation. — A. Pierre. — B. Marches non vues du public conduisant toutes deux : celles du lointain, sur le praticable E, élevé d'un mètre environ au-dessus du théâtre, duquel on peut descendre jusqu'au praticable F, élevé à cinquante centimètres environ, puis sur le théâtre. — Celui de la face sur le praticable F. — C. Ferme représentant des arbres, dont les branches supérieures se réunissent en formant une voûte claire. — Un châssis en panorama s'harmonisant à cette ferme, occupe le côté

est garantie par une palissade de pieux hauts de un mètre cinquante centimètres environ. — Sur cette palissade se tient perché le perroquet de Robinson. — B. Paillason grossièrement tressé. — C. Petit escabeau sur lequel est une corbeille à moitié pleine de fruits. — D. Bouteille en terre à large ventre et long gouleau. — E. Praticable à hauteur de l'ouverture G. On y arrive de la coulisse par des marches non vues du public et on en descend par des marches taillées dans le roc. — F. Praticable semblable à E. A la face, ces praticables sont masqués par des châssis de rochers, et des châssis de végétation les dominant au lointain. — L'aspect de cette décoration magnifiquement éclairée est des plus riants. — La ferme 3 au jardin vient du dessous comme la ferme 2.

Dans le bateau de Robinson, un bol de terre, un broc également en terre, du pain bis et un couteau huchache. — Sur le bateau : à la pointe, un maillet et un ciseau à bois. — Du côté opposé, quelques outils de charpentier. — / Au lointain des marches un bâton de un mètre, au bout duquel est fixé un morceau de voile. — *m* appuyée sur le châssis, haut morceau de bambou. — M. Praticable non vu. Il ne sert qu'au second tableau.

Scène vide au lever du rideau. — Venant de gauche P, Robinson (costume traditionnel) le fusil en bandoulière sur l'épaule droite, et le parasol à la main, descend lentement jusqu'au milieu du théâtre. — Après avoir laissé son parasol (il ne se ferme pas) derrière le rocher 5, il s'avance tristement et s'appuyant sur son fusil il attaque le récit.

AIR : (Au soleil)

jardin. — D. Caché par des lianes, entrée d'un souterrain. — Eclairer magnifiquement cette décoration.

QUATRIÈME TABLEAU.

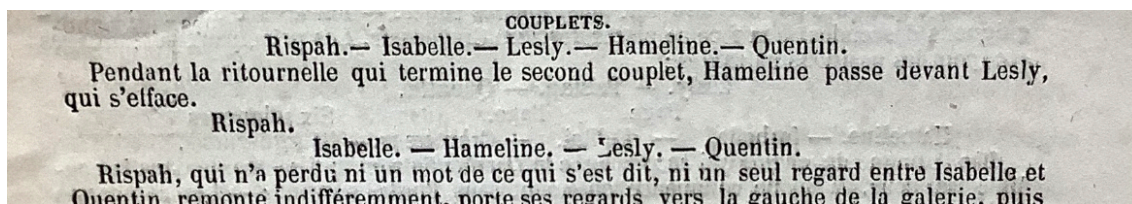
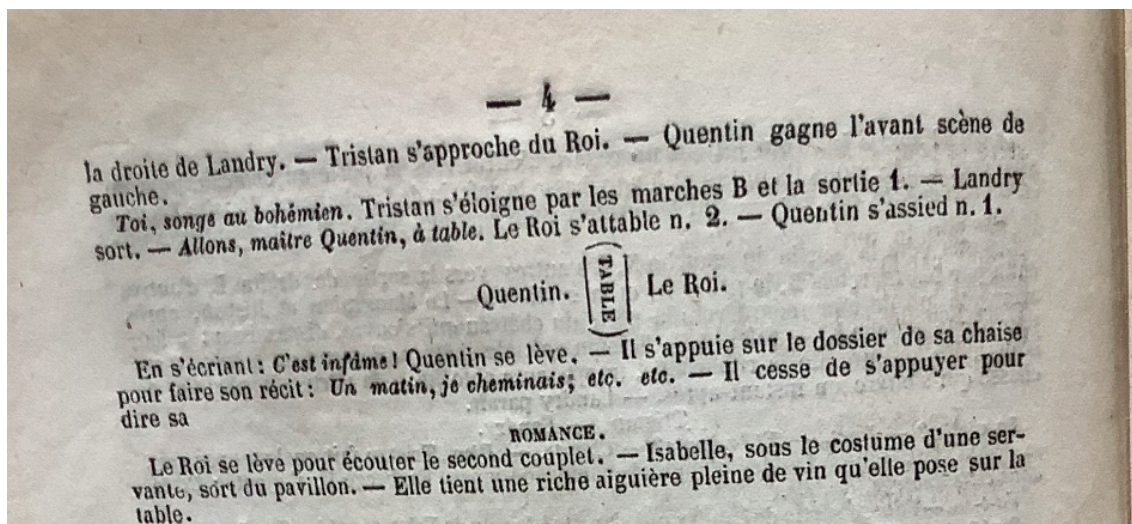
Annexe 60

Schémas de position des personnages dans les livrets de

Quentin Durward et *La Croix de Marie*

(Collection de mises en scène de Louis Paliante).

Livret de *Quentin Durward*



un genou devant le trône, et dès que le Roi a pris la lettre de créance, il entre déposer le coussin dans l'appartement E pour revenir bientôt se mêler aux siens. — 2^o six seigneurs bourguignons. Ils se placent au fond, moitié à droite, moitié à gauche. — 3^o Crèveœur. Il reste au fond après avoir franchi le seuil. — Le Roi se lève. — TABLEAU. — *Approchez seigneur Comte. Il n'était pas besoin de lettres de crédit.* — Le Roi les remet au page qui est à sa gauche. — Crèveœur porte souvent ses regards vers Isabelle, ce qui permet au Roi de dire bas à Lesly et à Quentin, qui portent la pertuisanne sur l'épaule : *La pertuisanne au poing, et ne me quittez pas.* Quentin et Lesly exécutent immédiatement cet ordre. — Le Roi s'assied et fait signe à Crèveœur d'approcher. Ce dernier fait deux pas, et dit avec dignité : *Sire, le puissant duc de Bourgogne, mon maître, etc., etc.*

Que l'honneur, seigneur Roi, dicte votre réponse! Moment de silence. — Tous les yeux se tournent vers le Roi qui semble hésiter à répondre. — En ce moment le son des orgues se fait entendre dans la chapelle. — Le Roi se découvre dévotement, se lève, et dit : *Cet hymne pieux, etc., etc.* — En ajoutant : *Allons, l'heure est venue,* le Roi descend et passe devant Crèveœur. — Quentin et Lesly ne perdent pas de vue le Roi, et se tiennent à quelques pas derrière lui, ainsi que les pages. — Ici les six seigneurs bourguignons descendent à la face se placer derrière Crèveœur. Les principaux personnages occupent les positions suivantes :

Lesly. — Tristan. — Quentin.

Page.

Page.

Six seigneurs

Hameline. — Isabelle. — Le Roi. — Crèveœur. — Bourguignons.

Dès l'attaque du chœur qui accompagne le *Domine Salvum*, qui se chante dans la coulisse face cour, la sortie commence lentement dans l'ordre suivant : — Les comparses qui garnissent en dehors la galerie du fond. — Les gardes écossais. Ils précèdent les pages. — Le Roi, qui s'appuie sur le bras gauche de Tristan. — Quentin et Lesly. — Avant de s'éloigner, le Roi fait un salut amical à Crèveœur, qui réprime un mouvement de colère, puis rend respectueusement un salut à Isabelle et Hameline qui passent devant lui pour suivre le Roi. — Derrière Isabelle et Hameline suivent : 1^o Les premiers dessus. — Les quatre dames placées sur l'avant-scène de droite passent devant les six Bourguignons. — 2^o les seconds dessus. 3^o Les premiers ténors et les premières basses. 4^o Les seconds ténors et les secondes basses. — Dès qu'il ne reste plus en scène que les Bourguignons, Crèveœur leur fait signe qu'ils peuvent se retirer. Ils s'inclinent et, par la porte du milieu, ils s'éloignent vers la sortie M. — Les autres personnages, se rendant à la chapelle, se sont tous éloignés, toujours par la porte du milieu, vers la sortie O. — La sortie des Bourguignons occupe les trois dernières mesures de la ritournelle qui termine le morceau. — Les trois portes se ferment aussitôt le dernier accord.

Seigneurs et
dames de la cour. Lesly.
Dames. Page,
Le duc.
Dames. Page. Jeanne.
Tristan. Le Roi.

Danse.
Danse.
Hameline. Dames.
Isabelle. Dames.

Seigneurs et dames
de la cour.

Mesdames du corps de ballet (derrière Quentin) dansent pendant les refrains de cette ballade.—Le Roi et Tristan ne perdent pas de vue les moindres mouvements de Quentin et d'Isabelle.— Cette dernière est très-émue. — Sur le dernier accord de la ritournelle, mesdames de la danse se rangent en attitude vers l'aile cour.—Sur les attaques des cuisiniers, on se lève.— Des valets rangent vivement les sièges. — Tous les regards se portent vers la grande porte du fond démasquée.—Sur l'accord parfait de *fa* venant de la gauche M, entre Crèveœur. Il est couvert de son armure. Suivent ses chevaliers également équipés en guerre, l'un d'eux porte la bannière aux armes de Bourgogne.—Le page de Crèveœur porte sur un riche coussin de velours le casque de son maître.—Les bourguignons garnissent au fond le milieu du théâtre. Crèveœur seul s'avance de quelques pas. — Le Roi s'efforce de prendre une physionomie aimable. *Seigneur comte on vous attendait etc., etc.* — Quentin est remonté près de son oncle. — Mesdames de la danse disparaissent par l'issue E.

Six Bourguignons.
La cour. Lesly. Quentin. Page. La cour
Dames. Tristan. Crèveœur. Dames.
Le duc. Jeanne. Le Roi. Isabelle. Hameline.

Prononcez ; je suis las d'attendre ! Ici les mouvements suivants ont lieu simultanément : — Isabelle court se jeter aux genoux du Roi.—Toutes les dames qui occupent le côté cour, passent au jardin — Le page du comte descend à sa gauche sur l'avant scène cour.—Les chevaliers Bourguignons descendent à la face cour.

En disant à Crèveœur : *Vous l'entendez !* le Roi fait passer Isabelle à sa droite. — Le comte prend son casque sur le coussin que tient le page ; se coiffe et dit noblement, mais avec énergie. *Au nom du très-puissant Seigneur Charles Duc de Bourgogne etc., etc.*

Duc.
Guerriers
Bourguignons.
Jeanne.—Lesly.—Quentin.
Hameline.—Isabelle. Le Roi. Crèveœur.

Le page du comte s'éloigne.—Pendant la scène

Crèveœur. Lesly.
Précédés de Damien et accompagnés par six ou huit soldats arrivent par le fond :
Sentinelles.
Soldats. Soldats.
Risbah. Le Maugrabin. Damien. Pavillon.
Crèveœur. Lesly.

Pour dire : *Au contraire ! les Bourguignons n'ont jamais eu de partisans plus dévoués que moi.* Pavillon s'avance résolument d'abord vers Lesly, puis sur la dernière syllabe vers Crèveœur qu'il reconnaît. Il recule d'effroi.

En s'écriant : *Nous allons vous dire la vérité, Monseigneur !* Risbah et Le Maugrabin accourent vivement à l'avant-scène et répètent en désignant Pavillon. *Il ment, etc.*

Quintette.

Risbah. — Crèveœur. — Le Maugrabin. — Pavillon. — Lesly.
Damien et les soldats restent au fond.
Lorsqu'après avoir interrogé les bohémiens, Crèveœur interroge Pavillon, pardevant Le Maugrabin, il prend le n° 3.

Risbah. — Le Maugrabin. — Crèveœur. — Pavillon. — Lesly.
Sur les dernières mesures de ce quintette, Le Maugrabin prend le n° 1.
Le Maugrabin. — Risbah. Crèveœur. — Pavillon. — Lesly.

Avant des'éloigner par le fond, Crèveœur ajoute en désignant Risbah et Le Maugrabin : *et veillez sur ces deux coquins là.* Risbah court alors se jeter aux genoux de Crèveœur qui la relève brusquement, la fait marcher vivement devant lui. (Elle disparaît vivement), puis il revient près de Pavillon dont il saisit le bras droit. *Quant à vous, si vous ne m'avez pas dit vrai.* — Lesly saisit le bras gauche de Pavillon. *S'il est arrivé malheur à mon neveu, etc.* — Partons ! Crèveœur suivi des siens, s'éloigne vivement par le fond. — Au moment où Pavillon et Le Maugrabin vont pour s'éloigner aussi, le dernier soldat leur ferme brusquement la porte sur le nez. — Tableau. — Redescendez en scène.

Damiens O.

Lesly.

Crève-cœur.

Page.

Page.

Quentin. — Tristan.

Hameline. — Isabelle. — Le Roi.

Sire, j'obéirai. J'appartiens au vainqueur. — Quentin, ivre de bonheur, s'incline devant le Roi qui le fait passer près d'Isabelle aux pieds de laquelle il se jette. — Lesly descend à la gauche d'Hameline qui met franchement sa main dans la sienne. — Pendant ces mouvements, et dès l'attaque du chœur final, précédé d'un page portant la bannière aux armes de Bourgogne, Charles le Téméraire, entouré de ses chevaliers, descend la rue de gauche et vient recevoir les félicitations de Louis XI, qui fait quelques pas vers lui. — Les soldats qui suivaient Charles le Téméraire restent face au public au haut de la rue de gauche. — Le peuple laisse éclater sa joie. — Le rideau baisse sur ce tableau.

Peuple.

Gardes.

Page

Gardes.

Peuple.

Ecos-

de Charles.

Ecos-

Peuple.

Peuple.

Chevaliers. — Chevaliers.

sais. Page du Roi. — Charles. — Le Roi. — Page du Roi. sais.

Crève-cœur.

Peuple.

Peuple. — Hameline. — Lesly.

Tristan.

Quentin.

Isabelle.

L. PALIANTI.

Collection de Mises en Scène rédigées et publiées par M. L. PALIANTI.

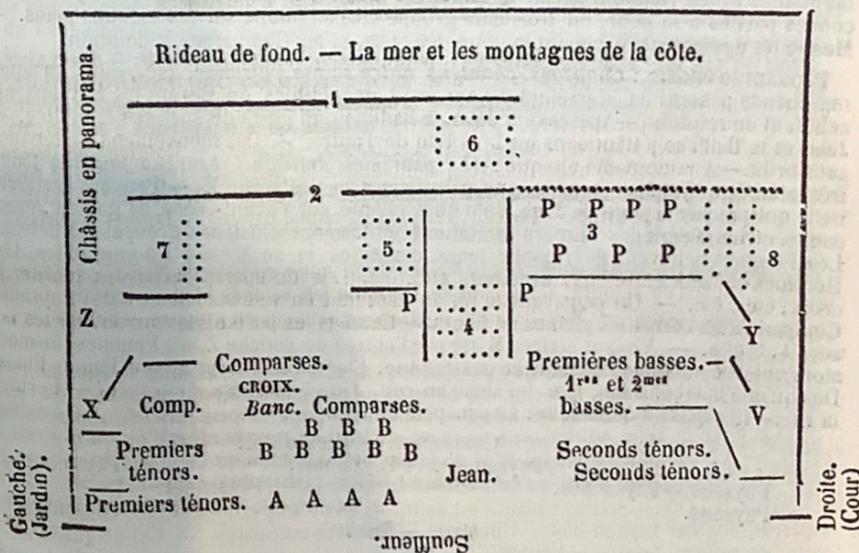
LA CROIX DE MARIE,

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,
Paroles de MM. LOCKROY et DENNERY, musique de
M. Aimé MAILLART.

Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-Comique,
le 19 juillet 1852.

ACTE PREMIER.

Un site ombragé d'arbres. Au fond, la mer, que le lieu de la scène est censé dominer. —
Plantation du décor et position des personnages au lever du rideau.



1. Ferme représentant les toits des maisons du village auquel on descend par le chemin 7. — Le clocher domine les autres bâtimens. — 2. Petite ferme représentant des rochers montant jus-
qu'aux ruines d'une antique chapelle indiquée par la ligne..... Les piliers tapissés de lierre
sont encore debout et supportent quelques arceaux à demi-détruits. — 3. Chemin taillé dans le
roc, et conduisant au pied de la chapelle, dont une partie seulement est visible; l'autre se perd
dans la coulisse. — Ce chemin conduit aussi au couvent et vers la plaine. — Du théâtre, on monte
sur ce chemin par deux issues (cinq marches taillées dans le roc 4, 5 et 8. Ces derniers ne
sont pas vus du public). — P. P. P. — Pierres provenant des ruines de la chapelle. — Châssis
de cour et jardin sur les premiers plans. — V. X. Y. Z. — Entrées et sorties.

(1) Partition, parties d'orchestre, et petite partition pour l'étude des rôles, chez M. J.
MEISSONNIER, éditeur de musique, 18, rue Dauphine.

40 B. 1662 (I, 66)

Annexe 61

Livret du *Trouvère*, *Collection de mises en scène* de Louis Palianti.

TROIS FRANCS PAR ACTE. -- CINQ FRANCS LES OUVRAGES EN UN SEUL ACTE.

COLLECTION

DE

MISES EN SCÈNE

DE GRANDS OPÉRAS ET D'OPÉRAS-COMIQUES

Représentés pour la première fois à Paris.

RÉDIGÉES ET PUBLIÉES

PAR M. L. PALIANTI.

LE TROUVÈRE,

GRAND OPÉRA EN QUATRE ACTES,

TRADUCTION FRANÇAISE DE M. EMILIEN PACINI,

MUSIQUE DE

G. VERDI.

PARIS.

Chez l'Auteur et chez MM. les Correspondants des Théâtres.

C.4247(100)

Paris, Typ. E. Brière et Co, rue Saint-Honoré, 257.

N^o /

Collection de Mises en Scènes rédigées et publiées par M. L. PALIANTI.

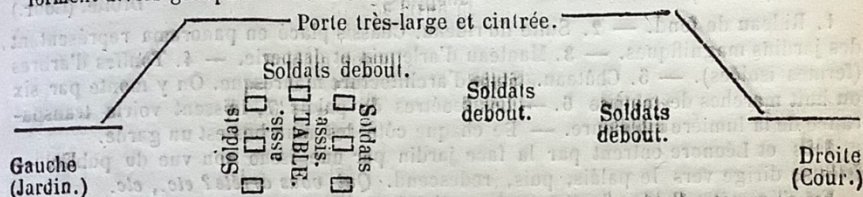
LE TROUVÈRE

OPÉRA EN QUATRE ACTES,
TRADUCTION FRANÇAISE DE M. EMILIEN PACINI,
Musique de G. VERDI.

Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre impérial de l'Opéra,
le 12 janvier 1857.

ACTE PREMIER.

Une salle d'armes du palais. — Deux plans. — Il fait nuit. — Des hommes d'armes veillent en jouant aux dés, assis sur des tabourets de bois, autour d'une table placée sur l'avant-scène de gauche, un peu après le point milieu. — Sur cette table brûle une lampe à trois becs de forme antique. — Quelques soldats regardent jouer; d'autres forment divers groupes. — Deux sentinelles veillent au fond, au-dehors.



Fernand venant de droite, parait au fond. — A sa voix, les chefs assis à la face, de chaque côté de la table, se lèvent et courent au fond précédés et suivis de quelques soldats.

Fernand ne descend en scène qu'après la phrase : *Qu'on veille en attendant l'aube nouvelle*, il est suivi des chefs et des soldats.

Premières parties au jardin, Basses à la cour.

Après avoir dit : *Ce rival le trouble encore !* Fernand s'assied à la face, à la droite de la table. (droite et gauche du public.) — Un des chefs s'assied à gauche. — Les autres soldats assis et debout, entourent et écoutent. Ils ne se sont rapprochés de Fernand que lorsque ce personnage a dit en se levant. *Volontiers amis : Approchez-vous.* — Il se rassied avant d'attaquer son récit. — Premiers ténors sur l'avant-scène de gauche et derrière la table. — Seconds ténors à la droite de la table. — Les basses sur l'avant-scène de droite.

Fernand, et les personnages assis, se lèvent à ces mots : *Gardes, valets, en grand émoi courant dans le palais.* — A l'attaque du chœur. *Juste colère, pour la sorcière, pour la mégère suppôt d'enfer.* — Descendez tout à fait en scène.

A la fin de l'air, reprenez les places assises. — Continuation du récit. — On se lève de nouveau à la phrase : *Point de nouvelle ! Infame ! cruelle, etc., etc.*

Peu à peu, à la réplique : *C'est un espoir qu'en mon cœur je sens naître*, descendez en scène, et masquez la table, que des comparses qui entrent par le fond enlèvent sans bruit. — D'autres comparses enlèvent les sièges. — Ce service se fait presque sans que le public s'en aperçoive.

1^{er} Ténors. 2^{es} Ténors. Basses.

Chef, Fernand-chef.

Pas en avant à l'attaque de *l'allegro Assai 3/4*, Dans les lieux funèbres, etc., etc.

Après les sons de cloches (cloches en *mi naturel* au lointain cour) tous les personnages après avoir fait plusieurs pas en avant sur les mots : *Ah ! que la foudre tonne ! Malheur au suppôt de Satan !* sortent très-vivement par le fond, et disparaissent sans ordre par la droite et par la gauche.

CHANGEMENT A VUE.

— 2 —

Les jardins du palais que l'on voit à droite. — Nuit. — Clair de lune.

Léonore.—Inès.

Gauche. (Jardin.) Droite. (Cour.)

1. Rideau de fond. — 2. Suite du rideau. Châssis placé en panorama représentant des jardins magnifiques. — 3. Manteau d'arlequin et draperie. — 4. Touffes d'arbres (fermes isolées). — 5. Château. Style d'architecture mauresque. On y monte par six ou huit marches de marbre 6. — Les fenêtres du palais 7, laissent voir la transparence de la lumière intérieure. — De chaque côté des marches est un garde.

Inès et Léonore entrent par la face jardin par une issue non vue du public. — Inès se dirige vers le palais, puis, redescend. *Qui vous arrête? etc., etc.*

En s'écriant : *O rêve de mon ame ne viens-tu pas?* Léonore par devant Inès, gagne le n° 2.

Inès. Léonore.

Pendant la ritournelle qui précède les COUPLETS, Léonore et Inès remontent s'assurer de leur solitude, puis, elles redescendent.

Pendant la ritournelle ALLEGRO GIUSTO qui précède le chant : *L'amour ardent, l'amour, sublime, etc., etc.*, Inès remonte la scène et gagne le n° 1. — A l'attaque du chant, Léonore a pris le n° 2.

Léonore. Inès.

Immédiatement après la dernière note chantée, Léonore et Inès rentrent au palais. — Les deux sentinelles s'éloignent par le fond vers la cour.

Le comte entre par un des premiers plans cour, — Occupez la scène selon la situation. — Descendez à l'attaque de l'ALLEGRO : *ô Léonore!... oui tu viendras, etc., etc.* jusqu'aux sons de harpe qui se font entendre dans la coulisse quatrième plan jardin. — Le comte remonte et écoute. Vers la fin du second couplet du chant du Trouvère, Léonore paraît sur le palier qui précède les marches du palais, et écoute. — Elle n'aperçoit pas d'abord le comte dans les bras duquel elle vient se jeter croyant rencontrer Manrique. Elle ne descend les marches qu'à la phrase : *Plus de pleurs plus d'effroi, mais, le bonheur pour moi!* — En ce moment Manrique paraît vers les derniers plans jardin, et se trouve entre le comte et Léonore. — Il s'écrie : **PERFIDE. — TABLEAU...**

Manrique.

Le comte. Léonore.

Descendez seulement de quelques pas. Aux mots : *Je suis Manrique!* descendez tout à fait. — Manrique laisse tomber la capuche de son manteau qu'il ouvre.

Les deux adversaires se menacent. — Lorsqu'en s'écriant : *Marchons!* Manrique remonte la scène, Léonore s'élançe vers le comte.

Le comte. Léonore. Manrique.

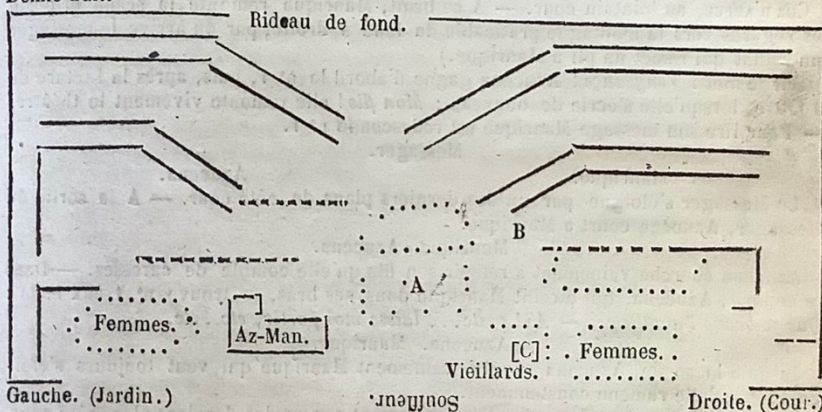
Redescendez. — Léonore au désespoir cherche vainement à calmer la colère du comte, et sans succès supplie Manrique. — Les épées ne se tirent que vers les dernières mesures du trio.

Les adversaires s'éloignent vivement vers le fond. — Léonore, à bout de forces, est près de s'évanouir. — Le rideau baisse vivement avant la disparition des personnages.

ACTE SECOND.

Au milieu des montagnes. — TABLEAU. — Bohémiens et Bohémiennes. — Ces dernières sont assises sur des nattes à la face et aux ailes cour et jardin. — Les hommes sur une enclume A, redressent une barre de fer rouge. — Le feu est fait et brille dans une cavité de rocher B. — Quelques vieillards et quelques enfants sont également assis à droite C. — Quelques-uns sur des rochers isolés, d'autres à terre. — Des jeunes gens et quelques jeunes filles sont debout et complètent le tableau et les groupes. — Quelques-uns de ces derniers personnages versent à boire aux travailleurs. — Choisissez les moments opportuns.

Sur un double rocher, taillé naturellement en lit de repos, est assise Azucena, la tête appuyée vers le côté jardin. — Manrique sur le même rocher est assis n° 2. — Les chemins du fond au milieu des rochers sont praticables. — Les chemins du côté jardin montent. Les chemins du côté cour descendent jusqu'au premier dessous. — Demie nuit.



Premières parties au jardin. — Secondes à la cour. — Basses au milieu. — Comparses pour garnir les vides.

Les travailleurs se joignent aux autres personnages, interpellent Azucena qui semble se réveiller, se lève lentement et fait signe qu'elle va se rendre à leurs vœux. — Les jeunes filles et les Bohémiennes assises à gauche, se lèvent et écoutent.

Les jeunes filles et les Bohémiennes de droite ne se lèvent que vers la moitié de la CHANSON D'AZUCENA.

Après l'air, sur les dernières mesures, Azucena tombe accablée sur son rocher. Elle se relève presque aussitôt, se tourne vers Manrique et dit tout bas : *Vengeance!* — Manrique se lève. — Descendez en scène et garnissez toute la largeur du théâtre. — Les personnages restés assis jusqu'à présent, se lèvent également. — Des Comparses, sans bruit et presque sans que le public s'en aperçoive, enlèvent l'enclume, éteignent le feu et débarrassent le théâtre des nattes, des verres et des gobelets que les jeunes filles mettent dans des paniers.

Com	Com	Com	Com	Com	Com
	par	par	par	par	par
Premiers	Premiers ténors.	Secondes et	Basses.	Secondes ténors.	par
dessus.		premiers dessus.	Basses.	Secondes dessus.	ses
		Azucena, Manrique.			

Ce chemin mène à la ville... En route!... En route! — Les femmes prennent leurs paniers et les jeunes gens chargent sur leurs épaules les bissacs contenant les outils. — La sortie se fait pendant le dernier chœur par toutes les issues praticables du fond.

Sur la dernière note chantée, il ne reste plus en scène, assis sur le rocher de gauche, que : Azucena. Manrique.

A la phrase : *Sur un enfant jeter un sortilège!* Azucena et Manrique se lèvent.

A l'attaque de l'ANDANTE, Azucena s'avance pas à pas. — Sur la phrase : *Il me poursuit sans trêve, etc., etc.* Azucena par devant Manrique prend le n° 2. Manrique.

Azucena.

Sur les phrases : *Là... de mes yeux hagards... se tournent les regards. Que vois-je!... ô ciel!* Azucena recule avec effroi et gagne vers le rocher de gauche.

C'était mon fils!... ah!... Azucena tombe anéantie sur le rocher. Manrique court à elle et s'assied un instant près de la Bohémienne pour lui porter secours. Azucena. Manrique.

Mais il s'éloigne presque aussitôt et court tomber accablé sur le rocher de droite. (Avant-scène). — *Oh! quelle horreur!* — En s'écriant de nouveau : *C'était mon fils!* Azucena court vers Manrique qui ne se lève qu'à la phrase : *Je savais ta jeunesse à mon amour ravie.* — Descendez en scène.

Azucena. Manrique.

COR D'APPEL, au lointain cour. — A ce bruit, Manrique remonte la scène et porte ses regards vers la montagne praticable du fond à droite, par où arrive le messager (un soldat qui remet un pli à Manrique.)

Sur le mot : *Vengeance!* Azucena gagne d'abord le n° 1, puis, après la lecture de la lettre, lorsqu'elle s'écrie de nouveau : *Mon fils!* elle remonte vivement le théâtre. — Pour lire son message Manrique est redescendu n° 1.

Messenger.

Manrique.

Azucena.

Le Messenger s'éloigne par un des derniers plans de côté cour. — A la sortie du Messenger, Azucena court à Manrique.

Manrique. Azucena.

Azucena cherche vainement à retenir son fils qu'elle comble de caresses. — Dans ce combat, Azucena, qui étreint Manrique dans ses bras, se trouve n° 4 aux mots : *Que je brave l'anathème.* — *Ah! reste... laisse moi partir, etc., etc.*

Azucena. Manrique.

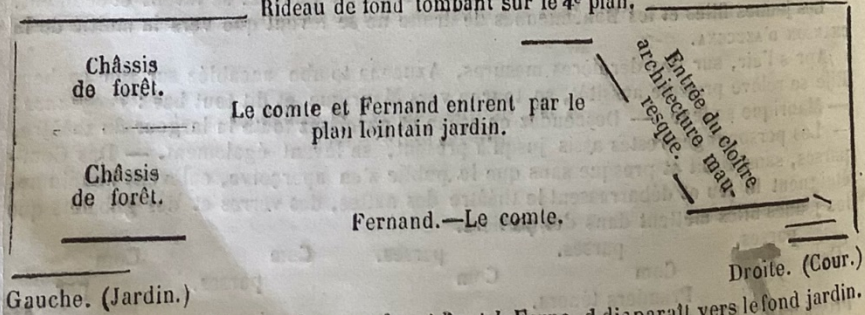
Jusqu'à la sortie, Azucena supplie vainement Manrique qui veut toujours s'éloigner, et qu'elle ramène constamment.

Manrique finit par se dégager et sort vivement par un des derniers plans côté cour. — Azucena, éperdue, court sur ses traces.

CHANGEMENT A VUE.

L'entrée d'un cloître près d'une route ombragée.

Rideau de fond tombant sur le 4^e plan.



C'est en vain qu'elle cherche un refuge à l'autel. Fernand disparaît vers le fond jardin.

AIR DU COMTE.

Dès que le son de la cloche du cloître s'est fait entendre, Fernand suivi de quelques Seigneurs enveloppés dans de grands manteaux bruns, rentre par le fond jardin.

Premiers Ténors.	Basses.	Deuxièmes Ténors.
Fernand.		Le Comte.

A la seconde reprise du chant : *Cruelle impatience!* etc., on descend se grouper près du Comte. — Vers la fin de l'air, Messieurs des chœurs reculent peu à peu, et disparaissent derrière les murs du cloître. (Lointain cour)

Pendant le chœur des Religieuses dont les voix se font entendre dans l'intérieur du cloître, on aperçoit encore quelques Seigneurs prêts à s'éloigner au moindre signe. — Seuls, le Comte et Fernand viennent de temps en temps prêter l'oreille à la porte du cloître. — Avant l'entrée de Léonore, tous disparaissent.

Précédée de quatre Dames d'honneur, et suivie de sa fidèle Inès, Léonore, vêtue en novice, entre par le premier plan jardin.

— Dames
— d'honneur.

Inès. — Léonore.

Inès si chère, adieu donc désormais. Léonore se dispose à pénétrer dans le cloître dont les portes s'ouvrent pour livrer passage aux Religieuses qui vont au-devant d'elle. — Tout à coup le Comte, Fernand et leurs amis se montrent : *Non jamais!*

TABLEAU.

Compagnons et du	de Fernand,		Le comte.	—	Re	
	Comte.	Fernand.		—	li	
					—	gi
					Léonore. — Inès.	— eu ses.

Au moment où le Comte s'avance pour saisir Léonore, Manrique parait tout à coup : *Ah!* **TABLEAU.**

Descendez peu à peu en scène. — Les principaux personnages occupent les positions suivantes sur l'avant-scène :

Fernand. — Le Comte. — Manrique. — Léonore. — Inès.

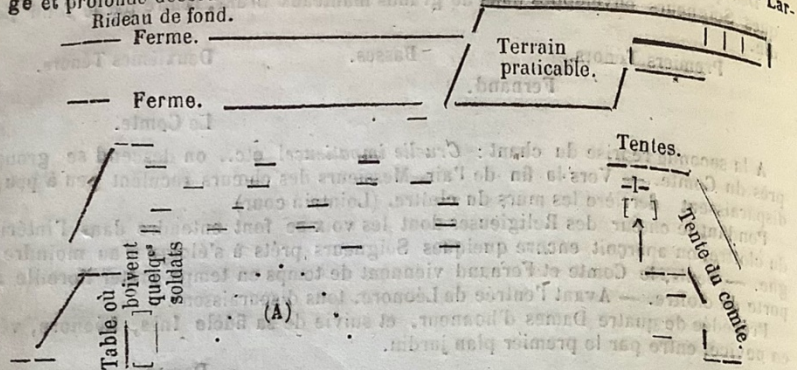
Au jardin, premiers Ténors et seconds Ténors. — Au milieu Basses. — A la cour, premières et secondes Basses. — Les premières parties à la face.

Venant du fond cour, Ruiz et de nombreux Hommes d'armes envahissent le théâtre. — Le Comte tire son épée. Il est désarmé par Ruiz et les quelques Hommes d'armes. — Léonore se jette dans les bras de Manrique qui la protège. — **TABLEAU** sur lequel le rideau tombe.

	Amis	du	Soldats.	
		comte.	et	
			Chevaliers.	
Fernand.		Le comte. — Ruiz.		Manrique.
				Léonore. — Inès.

ACTE TROISIÈME.

Un camp sous les murs de Castellar. — A la face cour, la tente du Comte. — Large et profonde décoration. Rideau de fond.



A. Dès Soldats jouent aux dés sur un tambour placé à terre. — D'autres Soldats sont attablés et boivent. — D'autres font faction au fond ou à l'entrée des tentes principales. Pendant le premier chœur, des patrouilles (Comparses) d'une vingtaine d'hommes chacune, exécutent les marches suivantes. — La première entre par le second ou par le troisième plan cour, et disparaît par le terrain praticable du fond. — La seconde patrouille traverse le théâtre du second plan jardin, jusqu'au dernier plan cour. — Cette dernière patrouille relève les sentinelles, etc. — Tableau animé.

Fernand sort de la tente du Comte. — On cesse les jeux ; on se groupe autour du nouvel arrivé. — Premiers ténors au jardin, seconds ténors à la cour, basses au milieu. Pas général en avant à l'attaque du chant : *Que la trompette aux accents belliqueux*, etc.

Les Paysans, les Paysannes, et tous les Personnages de la fête entrent en scène par les derniers plans cour et jardin, et par le terrain praticable, quelques mesures avant la fin du chœur. — On dresse une nouvelle table sur l'avant-scène de droite où courent, prendre place de Jeunes Garçons. — La table de gauche est vivement envahie par des Bohémiens et des Bohémiennes. — Les Soldats se rangent aux ailes et au fond. — Femmes, Enfants, Paysans et Paysannes garnissent les derniers plans.

BALLET.

PAS DE BOHÉMIENS — GITANILLA. — ENSEMBLE. — SÉVILIANA. — LA BOHÉMIENNE. — GALOP. — FINALE. — Sortie.

A la fin du ballet, enlevez les tables.

Le Comte, sous une armure d'or sort de la tente. — Messieurs des chœurs (Soldats) au fond. Le Comte.

Fernand accourt du troisième plan cour.

Le Comte. — Fernand.

Entourée de Soldats qui la traitent brusquement et la font avancer, Azucena entre par le fond cour, et descend le terrain praticable. — Dès que ces nouveaux personnages sont en scène, les Soldats du fond viennent se joindre à leurs camarades.

Premiers Ténors. — Basses. — Seconds Ténors.

Le Comte. — Azucena. — Fernand.

Pendant la phrase : *Laissez la pauvre mère chercher l'enfant qu'elle aime tant !* Fernand par derrière Azucena, prend le n° 2, et reste d'un ou deux pas en arrière.

Fernand.

Le Comte.

Azucena.

En ajoutant : *C'est elle qui brûla l'enfant !* Fernand prend Azucena par la main, et l'oblige à prendre le n° 2. — Le Comte. — Azucena. — Fernand.

La mort ici t'attend ! tremble ! Deux Soldats s'emparent d'Azucena qui, tremblante, demande grâce.

Soldats.

Soldats.

Soldats.

Le Comte. — Soldat. — Azucena. — Soldat. — Fernand.

Reculez peu à peu pendant les phrases: *Soyez frappés, — Frappés tous deux du même fer, — du même fer, etc.*, pour redescendre avec élan au *FORTESSIMO*: *Du même fer vous serez tous frappés.* (Page 221 de la partition piano et chant).

Immédiatement après la dernière note chantée, on entraîne Azucena vers le troisième plan cour. — Le Comte rentre sous sa tente.

CHANGEMENT A VUE.

Une salle dans le château de Castellar. — Trois plans. — Au fond, cour et jardin, larges et hautes fenêtres fermées, à petites vitres taillées en ogive. — Porté sur le pan coupé cour. — Autre porte côté jardin. — Grand fauteuil sur l'avant-scène cour. — Léonore, Manrique, puis Ruiz, entrent par la gauche.

Ruiz. Manrique. Léonore.

Léonore est en robe de satin blanc.

Après avoir reçu les ordres de Manrique, Ruiz s'éloigne. — Léonore, accablée de tristesse, vient s'appuyer sur le dossier du fauteuil. — Manrique s'approche avec calme, et cherche avec amour à la rassurer.

Manrique.

Léonore.

Léonore s'assied pendant la ritournelle qui précède l'ADAGIO: *O toi, mon seul espoir, etc., etc.* — Léonore se lève à la phrase: *Chère ame, si la vie devait m'être ravie... ah!*

FAUTEUIL.

Manrique. Léonore.

Les orgues se font entendre (côté cour). — Ruiz rentre par le côté jardin. — *La Bohémienne... Regarde!*... Ruiz regarde par la croisée côté jardin. — Pendant le solo de Manrique: *Barbares, affreux délire, etc., etc.*, Léonore remonte la scène, jette ses regards au dehors par les fenêtres du fond, et donne les signes du plus grand désespoir. — Elle redescend pour attaquer: *Souffrance extrême, etc., etc.* Pendant ce solo de Léonore, Manrique dans la plus vive agitation court aux fenêtres, puis il redescend attaquer de nouveau: *Supplice infame qui la réclame...*, etc., etc.

Ruiz sort et rentre bientôt suivi de quelques soldats. — D'autres soldats entrent également par la droite. — En tout, vingt soldats.

Aux armes! etc., Basses.

Premiers Ténors.

Basses.

Seconds Ténors.

Basses.

Basses.

Premiers Ténors.

Ruiz.

Seconds Ténors.

Manrique.

Léonore.

Manrique tire son épée. — Tous l'imitent. — Sortie générale par la porte de gauche, Manrique et Ruiz en tête. — Léonore, se soutenant à peine et jette avec anxiété ses regards au dehors. — Le rideau baisse vivement.

ACTE QUATRIEME. (Voyez le tableau page 8.)

Nuit. — Ruiz est suivi de Léonore. — Ils sont enveloppés dans leurs manteaux. Ils entrent par la face cour.

Ruiz.

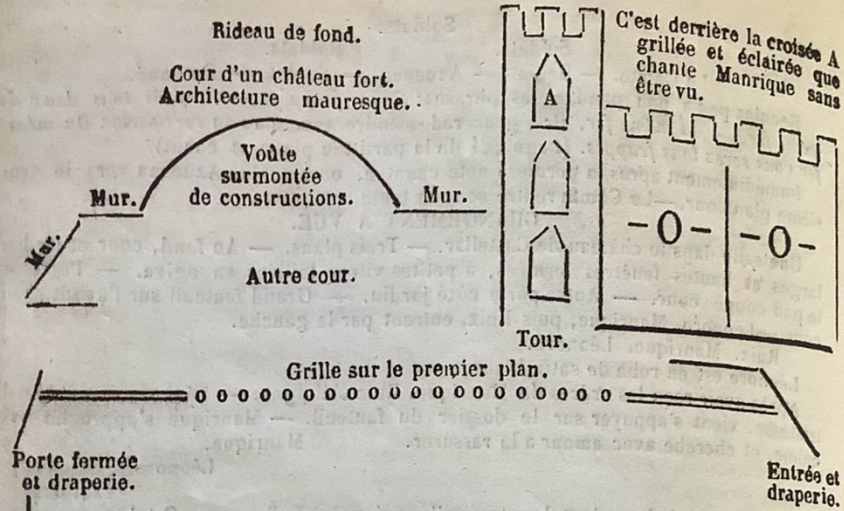
Léonore.

Ruiz s'éloigne par la face cour.

AIR DE LÉONORE.

Léonore porte à l'annulaire de la main gauche une bague dont le chaton contient du poison.

À l'attaque du chœur (derrière le rideau du fond), Léonore s'agenouille peu à peu. — Elle se relève lentement aux mots: *Ces voix en prière, ce chant funéraire, etc.*



La voix de Manrique se fait entendre dans son cachot. — Léonore près de la grille écoute avec anxiété.

A l'entrée du Comte (par la face jardin), Léonore se tient près de la grille, enveloppée de sa mantille en dentelle noire. — Les Soldats rentrent presque aussitôt. — Le Comte descend sur l'avant-scène de gauche.

A la réplique : *Où donc est la rebelle?* Léonore s'avance.

Le Comte. Léonore.

En reconnaissant Léonore, *O ciel!* le Comte recule vers l'avant-scène de droite. — Léonore se débarrasse de sa mantille, la jette au loin, et descend n° 1.

Léonore. Le Comte.

Pitié!! ô folie! — Pitié! — *Non, non, jamais!* le Comte repousse Léonore; remonte, puis rodescend n° 1.

Le Comte. Léonore.

Léonore supplie à genoux : *Grâce!... contemple mes douleurs, etc.* Elle s'attache aux pas du comte, qui vainement veut se dégager. — Lorsqu'en la repoussant de nouveau il s'écrie : *Rien ne saurait le sauver sur la terre*, passant devant Léonore, il reprend le n° 2.

Léonore. Le Comte.

Après la phrase : *J'en fais serment par le Dieu qui m'entend!* pendant que le comte se dirige vers la porte de gauche, en passant par derrière Léonore, cette dernière gagne le n° 2. — Pendant que le Comte parle avec le geôlier qui parait sur le seuil, Léonore avale le poison contenu dans le chaton de sa bague.

Le Comte. Léonore.

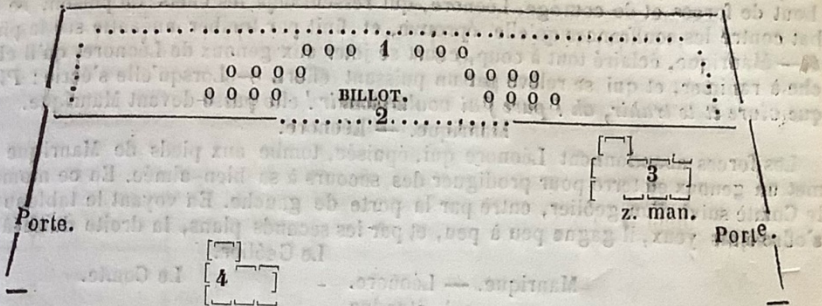
A la fin du morceau, le Comte et Léonore entrent au château (Porte de gauche, à la face.)

CHANGEMENT A VUE.

UNE PRISON.

Lampe suspendue à la voûte. (Voyez le tableau qui suit.)
1. Lorsque les rideaux, qui sont placés derrière la grille 2, se lèvent on aperçoit, dans la pièce qui fait suite à la prison, les gardes formant, sur un seul rang, le demi-cercle. — Devant eux se trouvent des religieux torches en main, et chantant le MISERERE. — Au milieu de la pièce que les torches seules éclairent, se trouve le BILLOT, sur lequel vient d'être exécuté Manrique, dont le corps, couvert d'un drap noir, est gisant à terre. — L'exécuteur, appuyé sur sa hache, se tient près du bil-

lot, etc.—Tableau lugubre. Les rideaux ne s'ouvrent que sur l'ALLEGRO, [deux mesures avant : Ah !... regarde ! — 3. Grabat où sont assis Azucena et Manrique. — 4. Pierres servant de siège au besoin.



Gauche (Jardin.) Droite. (Cour.)

Azucena se lève à cette phrase : *Non ! ces murs maudits, cette tombe où je sens que j'étouffe*, etc.—Elle prend le n° 2.

Manrique.

Azucena.

En disant : *Plus de tristesse... mon corps résiste*, etc., Azucena, par devant Manrique, prend le n° 1.

Azucena. Manrique.

Lorsqu'elle s'écrie : *Ah ! ce sont les bourreaux ! on me traîne au bûcher ! défends, défends la mère !* Azucena se jette dans les bras de Manrique, et prend le n° 2. —

Manrique remonte, écoute, puis il redescend et dit avec calme : *Personne !*

Manrique.

Azucena.

Sur les dernières syllabes : *Ah ! loin de moi ce spectacle d'horreur !* Azucena prend le n° 4, en passant devant Manrique.

Azucena. Manrique.

Azucena appuie sa tête sur l'épaule droite de Manrique, qui lui prodigue des consolations. — Depuis la phrase : *Mon Dieu ! pitié pour ma mère en ce jour !* Azucena, appuyée toujours sur l'épaule de Manrique, gagne, en reculant, le grabat du fond sur lequel elle s'assied d'abord, s'étend, et s'endort immédiatement après sa dernière note chantée.

Précédée d'un géolier, qui s'éloigne presque aussitôt, Léonore entre par la porte de gauche. *C'est moi !... c'est moi !... ma Léonore !* Les deux amants s'élancent l'un vers l'autre.

Léonore. Manrique.

Hâte-toi de partir ! Léonore fait passer Manrique devant elle, et lui indique la porte de gauche. — Manrique revient. *Et toi ?*

Manrique. Léonore.

Ta vie ? — Je la méprise (deuxième fois), Manrique repousse noblement Léonore, et, en passant devant elle, gagne le n° 2.

Léonore.—Manrique.

Va... le temps me presse, etc., Léonore supplie à genoux. Manrique la repousse et s'écrie de nouveau en passant n° 4 : *Ah ! cette infame a vendu sa tendresse*, etc.

Manrique. Léonore.

A L'ANIMÉ : SOL SOL SOL — FA RÉ, Manrique repousse de nouveau Léonore, et prend le n° 2.

se a l'in fame

Léonore. Manrique.

Azucena, dans un sommeil agité, chante sur le grabat. — Les prières de Léonore ne peuvent rien sur Manrique, qui la repousse une dernière fois. *Arrière!*... — À bout de forces et de courage, Léonore, qui ressent déjà les effets du poison, se débat contre les souffrances qu'elle éprouve, et finit par tomber anéantie sur la pierre.

4. — Manrique, éclairé tout à coup, court se jeter aux genoux de Léonore, qu'il cherche à ranimer, et qui se relève par un puissant effort. — Lorsqu'elle s'écrie : *Plutôt que vivre et te trahir, ah ! pure j'ai voulu mourir !* elle passe devant Manrique.

Manrique. — Léonore.

Les forces abandonnent Léonore qui, épuisée, tombe aux pieds de Manrique qui met un genou en terre pour prodiguer des secours à sa bien-aimée. En ce moment, le Comte suivi d'un geôlier, entre par la porte de gauche. En voyant le tableau qui s'offre à ses yeux, il gagne peu à peu, et par les seconds plans, la droite du théâtre.

Le Geôlier.

Manrique. — Léonore.

Le Comte.

étendue.

Aidé par Manrique, et par une dernière force de volonté, Léonore se relève avec peine en répétant : *Ah ! pure, j'ai voulu mourir !*

Vers la fin de l'ensemble, des Soldats et des Geôliers entrent par la porte de gauche. — Léonore se jette dans les bras de Manrique. Dans ce mouvement elle a pris le n° 4, et des Soldats s'emparent d'elle, et l'entraînent à moitié morte. — D'autres Soldats s'emparent alors de Manrique qui, avant de sortir, adresse un dernier adieu à Azucena endormie.

Soldat. — Deux geôliers. — Soldat.

Geôlier.

Soldat. Manrique. — Soldat.

Le Comte.

Sortie par la porte de gauche. — Dès qu'il ne reste plus en scène que le Comte sur l'avant-scène de droite, et Azucena endormie au fond, on entend derrière le rideau le chant : *Miserere*, etc. — Ce chant éveille Azucena qui peu à peu rassemble ses idées, donne des marques d'une terreur profonde, puis se rappelant tout à fait, elle se lève et s'écrie avec force : *Ah ! ils vont tuer mon fils !*

Azucena.

Le Comte.

Mon Dieu ! pitié pour mon fils ! Elle tombe à genoux.

Lorsque les rideaux s'ouvrent, (voyez le tableau au commencement de cet acte) Azucena pousse un cri de terreur, et recule jusqu'à l'avant-scène. — Ici, le Comte remonte le théâtre, et montrant à la mère le cadavre du fils, il dit : *Regarde.*

Le Comte, au fond.

Azucena, rassemblant alors tout ce qui lui reste de force, lance au Comte la terrible révélation : *C'était ton frère*, etc., et tombe inanimée. — Le Comte détourne la tête avec horreur, et fuit épouvanté. — Le rideau baisse vivement sur ce tableau, avant que le Comte ait eu le temps de disparaître aux yeux du public.

L. PALIANTI.

Indications générales pour les costumes.

LE COMTE LUNA, *Premier costume*. — Cheveux longs roulés. — Toque en velours ponceau, à pendants, brodée or, et garnie d'une rosace de pierreries. — Tabard en velours violet brodé or, bordé de fourrure blanche. — Pourpoint à basques et manches à crevés. — Le pourpoint, en tissu or cannelé. Les crevés en mousseline blanche attachés par des nœuds en ruban de velours noir. — Manteau en drap bleu brodé or. — Ceintures en pierreries. — Pantalon-maillot en soie grise. — Souliers à bouts pointus en castor noir et ornés d'or.

Deuxième costume (au camp). — Casque à visière en cuivre doré surmonté d'une couronne à pierreries. — Cuirasses à tassettes également en cuivre doré, ainsi que le gorgerin, les brassards et les jambières. — Tonnelet en mailles de cuivre doré. Pourpoint à basques en drap rouge. — Ceinture d'épée en cuir rouge. — Maillot en laine rouge, souliers en cuir rouge.

MANRIQUE, premier costume. — Habit tonnelet en velours noir. — Manches à crevés en mousseline blanche. — Manteau à capuchon en drap violet doublé en mérinos amaranthe. — Ceinture à escarcelle en maroquin violet. — Maillot violet en soie. — Souliers unis en castor noir. — *Deuxième costume.* — Chaperon en mérinos rouge à flamme et à pendant. — Cuirasse, jambières, brassards et colletin en fer poli. — Tonnelet en mailles de fer. — Pourpoint en drap rouge, à basques et à manches. — Maillot de laine rouge. — Souliers noirs en cuir. — *Troisième costume.* — Tabard en velours noir, orné d'or et garni de fourrure brune. — Pourpoint brodé or à basques et à manches à bouffants de satin blanc. — Ceinturon d'épée en tissus d'or. — Maillot de soie. — Souliers en castor noir orné d'or. — *Quatrième costume.* — Le costume du premier acte sans le manteau.

DON FERNAND, premier costume. — Chaperon en velours noir orné d'or. — Flamme et pendant. Habit tonnelet en velours vert garni de fourrure brune. — Manches pendantes doublées de satin grenat. — Les manches justes sont en tissu d'or. — Ceinturon d'épée en tissu d'or. — Maillot de soie grenat. — Souliers en castor noir ornés d'or. — *Deuxième costume.* — Casque à visière, gorgerin, brassards, jambières en fer poli. — Manches en drap rouge. — Tonnelet en mailles de fer. — Cotes d'armes en drap blanc. — Chevrons en drap noir. — Lion et croix en drap écarlate. — Ceinturon d'épée en maroquin rouge clouté en cuivre. — Maillot de laine rouge. — Souliers en cuir rouge.

DON RUIZ. — Casque à visière, gorgerin, cuirasse à tassettes et genouillères, en fer poli. — Pourpoint à manches et à pendants en drap rouge. — Maillot en laine rouge. — Ceinturon d'épée en cuir jaune. — Souliers noirs en peau.

UN MESSAGER. — Buridan en feutre noir. — Habit tonnelet en drap brun. — Crevés en mousseline. — Ceinturon d'épée en cuir noir. — Maillot de laine brune. bottes hautes en cuir noir, revers en cuir rouge.

UN BOHEMIEN. — Turban à pendant et à écharpe en calicot écru. — Franges également en écru. — Tunique en drap d'un noir gris. — Manteau de drap gris. — Ceinture à escarcelle en cuir naturel. — Maillot chair. — Soulier en cuir naturel.

GEOLIER. — Buridan en feutre noir. — Habit tonnelet en drap brun. — Ceinture en cuir naturel. — Maillot de laine rouge. — Souliers noirs en peau.

BOHEMIENS. — *Aux uns*, Dalmatiques à capuchons en drap (couleurs variées). — Maillots de laine. — Ceintures en cuir naturel. — Souliers-bottines en cuir de couleur, ou même des chausses lacées en laine. — Ceux qui ont des chausses, mettent le maillot noir. — *Aux autres*, Burnous à capuchon en laine de diverses couleurs. — Habit tonnelet, ou pourpoint en cuir. — Ceintures en cuir.

LES FORGERONS. — Mêmes costumes que ci-dessus sans le burnous. — A tous, Buridans ou turbans à capuchon.

HUIT PETITS MAURES. — Tuniques à manches larges en mérinos blanc imprimé de rayures rouges. — Maillot chair brûlée. — Babouches rouges.

SOLDATS. — Quatre corps.

QUATORZE PÉNITENTS. — Robes à capuchon en laine grise. Ceinture en corde. — Deux moines portent la robe blanche à capuchon.

UN BOURREAU. — Comme le géolier, mais tout rouge avec le capuchon rouge.

DIX-SEPT CHEVALIERS. — Cotte d'armes aux armoiries de Castille, de Biscaye, de Navarre et d'Aragon.

SOLDAT. — (danse.) — Habit tonnelet à manches en drap bleu avec écussons sujet.

or. — Manches justes en tissus or. — Ceinture en maroquin noir brodé d'or. — Maillot blanc. — Chaussures pointues.

SOLDAT (Ballet). — Buridan velours noir. — Habit à mancherons en drap bleu, collet jaune. — Manches de dessous à bouffants de drap jaune. — Ecusson sur la poitrine en tissus or et noir, aux armes du comte de Luna. — Ceinturon de poignard en maroquin noir brodé or. — Maillot violet, en laine. — Souliers pointus en veau noir.

BOHÉMIENS (Danse). — Resille de laine rouge. — Pélerine de drap. — Pourpoint en cuir naturel avec manches en jaconas blanc. — Tonnelet en drap couleur tabac,

dentelé en drap blanc. — Ceinture escarcelle en cuir naturel. — Maillot chair. — Bas sans pieds en laine bleue. — Souliers en veau, couleur chair.

LÉONORE. — *premier costume.* — Robe traînante en satin gris perle. — Pièce de poitrine et manches justes en taffetas cerise brodé or. Crevés en mousseline attachés par des nœuds de rubans en velours noir terminés par des aiguillettes dorées. — Jupe de dessous en taffetas cerise. Le bas, brodé or. — Echarpe-ceinture en barrége cerise ornés d'or et garnis de franges d'or attachés par quatre anneaux d'or. — Coiffure : bandeaux, or, et perles d'or.

Deuxième costume. — Robe blanche en cachemire. Ceinture-cordelière à glands de coton blanc. — Voile et guimpe en mousseline blanche.

Troisième costume. — Robe demi-queue en satin blanc. Colletin, manches à crevés et ceinture en gaze argent. Le colletin et la ceinture sont ornés de perles blanches. — Jupe de dessous en taffetas blanc. — Collier, pierreries et perles blanches.

Quatrième costume. — Robe à manches justes en moire noire avec crevés en mousseline blanche attachée par des nœuds de rubans de velours noir. — Ceinture-cordelière en soie noire. — Mantille en tulle noir.

AZUCENA. — Pour coiffure, voile codurt en barrége ponceau orné de sequins d'or et d'argent, le tout entremêlé de perles rouges. — Col or de perles bleues. — Anneaux en cuivre argenté aux oreilles. — Un anneau de bras. — Tunique en drap blanc écru, avec applications en drap brun. — Manteau en laine foncée imprimée de rayures foncées. — Bas à doigts en soie couleur chair. — Sandales en cuir naturel.

INÈS. — Robe demi-queue en satin bleu. — Pièce de poitrine et manches en tissus d'or avec crevés en mousseline blanche attachés par des nœuds de rubans en velours noirs terminés par des aiguillettes en cuivre doré. — Jupe de dessous en taffetas bouton d'or. — Ceinture en barrége blanc à pendants en barrége blanc, le tout orné de franges d'or, et de quatre anneaux en passementerie d'or. — Coiffure en satin bleu brodé, et quadrilles d'or.

UNE VIVANDIÈRE (Danse). — Rubans dans les cheveux. — Corsage cerise bordé d'or. — Chemisette en mousseline. — Jupe également en mousseline avec armure découpée sur ruban cerise. — Maillot chair.

UNE BOHÉMIENNE (Danse). — Pour coiffure, résille cerise et sequins d'or. — Corsage en velours vert avec signes cabalistiques dessinés en or. — Ceinture à plusieurs rangs en sequins d'or. — Jupe en mousseline blanche avec armure découpée sur ruban ou sur crêpe vert. — Maillot chair.

BOHÉMIENNES (Chœurs). — Chemisette en laine imprimée de couleur. — Pèlerine en drap de couleur rayé de diverses couleurs. Cette pèlerine est garnie de glands de laine de couleur. — Jupe en mérinos, couleurs variées. — Ceinture de cuir à bossettes. — Bas chair. — Souliers chair. — Celles qui n'ont pas de pèlerines, mettent des manteaux de laine rayés de couleurs diverses. — Pour coiffure, turban ou bonnet à pointe recourbée.

RELIGIEUSES (Chœurs). — Voile et guimpe en mousseline blanche. — Robe en manches justes et mérinos blanc.

QUATRE SUIVANTES DE LÉONORE. — Costume dans le genre d'Inès en variant les couleurs.

PAS DES CASTAGNETTES. — Résille en chenille bleue. — Deux roses roses. — Chemisette à manchérons en mousseline blanche garnie de tulle. — Corsage sans manches et à basques, en velours grenat orné d'or et bordé de ruban bleu. — Jupe en taffetas fond blanc. Volants dentelés satin, deux bleus, un jaune, bordés d'or. Chaque dent garnie d'un pompon de soie noire. — Maillot et chaussure chair.

PAS DE TAMBOURIN. — Bonnet à pointe recourbée en gaze d'or. — Turban en crêpe lisse à pendants ornés de franges d'or. — Chemisette à manchérons en organdi blanc. — Corsage en satin ponceau orné d'or, et garni de boutons d'or. — Ceinture en barrége blanc orné d'or, garnie de franges d'or. — Jupe en taffetas bleu. — Maillot et chaussure chair.

(Collection de mises en scène de Louis Palianti).

— 3 —

cent au fond, de manière à se trouver à la droite d'Hélène, lorsque celle-ci descend en scène. — Les autres dames des chœurs forment une rue depuis l'entrée du fond jusqu'au premier plan cour. — Vaudemont 1, et Béthune 2, occupent l'avant-scène, un peu vers la cour. — Hélène, suivie de Danielli, puis de Ninetta, ne commence à paraître qu'à cette phrase dite par Vaudemont : *L'ami de Coradin!* ces deux jeunes héros, tombés en s'embrassant, sous le fer des bourreaux, etc., etc.

A la fin des à parté entre Vaudemont et Béthune, les soldats, sans bruit, descendent la table sur l'avant-scène, un peu après le point milieu vers le jardin, Pen-debout, un peu en arrière. — Robert et Thibault, toujours la bouteille et le verre en main, sont debout sur l'avant-scène, devant la table. — Les autres soldats sont assis ou sur l'avant-scène, côté cour. — Hélène et Ninetta (celle-ci de quelques pas en arrière de sa maîtresse), sont arrivées sur le premier plan cour. — Mesdames et Messieurs des chœurs (Siciliens et Siciliennes), qui tous ont respectueusement salué Hélène, redescendent garpir les seconds plans. — Pendant le solo dit par Danielli : *Jour fatal ! jour de deuil, etc., etc.*, de Vaudemont et de Béthune, longeant lentement le côté cour, le fond du théâtre, et s'éloignent par la sortie du fond jardin.

Basses.

2^{me} Dessus.

2^{ms} Ténors.

Deuxièmes dessus.

1^{er} tén.

Ninetta. Premiers dessus.

Hélène. Premiers dessus.

Danielli.

o o o o o o o o o o

o o o o o o o o o o

o o o o o o o o o o

o o o o o o o o o o

TABLE.

Robert. — Thibault.

Après avoir dit : *D'autres en chanteront pour nous !* Robert un peu plus ivre, laisse sa bouteille sur la table, court près d'Hélène, la prend par la main et la force à descendre en scène. — Mouvement d'indignation du peuple, aussitôt réprimé. — Ce mouvement occupe les quatre mesures qui précèdent la phrase : *La belle enfant, voyons, en savez-vous ? etc.*

Ninetta.

Hélène. — Robert. — Danielli.

Tu chanteras, tu chanteras, ou sinon... Geste grossier de Robert, qui tire son épée. — Mouvement général. — Les soldats assis, se lèvent. — D'un regard, Hélène rassure ses partisans, puis elle ajoute d'un ton calme : *Je chanterai* : — TARLEAU.

Robert retourne à sa place, près de la table et continue à boire, assis ou debout. — Thibault est n. 2. — Quelques soldats s'asseyent. — Le peuple descend plus en scène, — les dames devant.

AIR.

Hélène descend tout à fait à l'avant-scène. — Ninetta est derrière elle. — Danielli est à sa gauche, éloigné cependant de quelques pas.

A la phrase : *Votre salut est dans vos mains*, Hélène s'adresse au peuple qui comprend un signe d'intelligence dont ne s'aperçoivent nullement les soldats. — A l'attaque du chœur par les soldats (Page 52, partition piano et chant), quelques-uns se lèvent. — Au forté, tous se lèvent, et verres et bouteilles en main, ils descendent à l'avant-scène. — Pendant ce qui suit, des soldats (comparses), enlèvent silencieusement la table et les tabourets. — Comme ces objets sont masqués par les soldats, le public s'aperçoit peu de ce déménagement. — Nouveau pas général en avant à l'ACTE II.

Animés par la voix d'Hélène, les hommes du peuple, sur la dernière mesure du chœur : *Courons ! Frappons !* sont prêts à tirer leur stylet et à s'élaner sur les Français, mais à la vue de Montfort qui vient de paraître en haut du perron de son palais, ils reculent avec terreur, et s'éloignent en silence, en s'inclinant devant le gouverneur, qui promène un regard calme sur la foule. — Les soldats, qui également ont aperçu Montfort, rentrent dans la caserne, sans confusion. — Les seconds dessus s'éloignent par le fond gauche. Suivent quelques hommes du peuple (secondes parties). Les premiers dessus s'éloignent par la droite 5. Suivent les ténors, hommes du peuple. — Cette sortie occupe vingt mesures de ritournelle. Sur les quatre

Annexe 63

Programme du ballet extrait du livret de mise en scène du *Carnaval de Venise*

(Collection de mises en scène de Louis Palianti).

PROGRAMME DU BALLET.

Entrée de Cassandre ayant Arlequine à sa droite et Pierrette à sa gauche.

1° Cassandre courtise tour à tour les deux femmes ; il offre son cœur et promet des présents. — Il est repoussé. — Il devient pressant. — Pierrette le soufflette. — Arlequine le frappe à coups de batte. — Colère de Cassandre. — Les deux jeunes filles rient de lui et contrefont ridiculement ses gestes menaçants et sa démarche caduque. — Elles le bernent et le chassent. — Cassandre s'enfuit. — Arrivé sur le troisième plan, au milieu du théâtre où se trouvent les masques qui regardent le ballet, on débarrasse le danseur de son costume de Cassandre tenu par des cordes de boyaux. — Il paraît en jeune Pierrot.

2° Etonnement des deux femmes. — Joie de Pierrette. — Elle s'approche, caresse Pierrot et lui témoigne qu'elle le trouve charmant. — Pierrot devient bientôt indifférent. — Arlequine délaissée pleure à l'écart. — Pierrot s'attendrit, s'approche d'Arlequine et cherche à la consoler. — Coquetterie d'Arlequine. — Colère de Pierrette ; elle s'élançe sur Pierrot qui a peur et fuit jusqu'au groupe du fond. — Le costume de Pierrot disparaît pour laisser voir Arlequin.

3° Pendant de la scène précédente. — Accord parfait d'Arlequin et d'Arlequine. — Coquetterie de Pierrette. — Arlequine, délaissée à son tour, court à Pierrette et lui reproche sa conduite. — Pierrette avoue ses torts. — Les deux femmes tournent leur colère contre le double trompeur. — Arlequin veut en vain conjurer l'orage. Il supplie, on ne l'écoute pas. — Les deux femmes le tiennent chacune par une oreille, et le traînent devant le public pour lui administrer une correction. — Il se sauve. — Son costume lui est enlevé, et il paraît sous un costume moitié Pierrot du côté de Pierrette et moitié Arlequin du côté d'Arlequine. — Changez de masque vivement en même temps que le changement s'opère.

4° Il tend tour à tour la main à Pierrette et à Arlequine. — Surprise, joie des deux femmes. — Chacune embrasse sa moitié. — Réconciliation, ballet général.

derrière les femmes qui occupent l'avant-scène jardin. — Les autres gardes garnissent le côté jardin depuis le trône jusqu'aux gardes du fond. — Laissez un passage pour pénétrer dans la coulisse E.

4^o Seize esclaves éthiopiens. — Ils disparaissent un instant par l'issue E pour revenir plus tard s'accroupir sur les marches, à droite et à gauche, en dedans du trône D. Quelques-uns se tiennent debout derrière le siège préparé pour Balkis, et devant les soldats. D'autres se tiennent également debout, en dehors, de chaque côté de l'entrée du trône. — Ici le chœur attaque : *Gloire à toi ! gloire à toi ! etc.*, etc. — Dès les dernières mesures chantées, toujours par la galerie du temple, l'entrée B et les marches C défilent :

5^o Troisième peloton de gardes. Ils vont rejoindre ceux du fond, et une partie se place devant le peuple, au lointain cour.

6^o Huit grandes dames ; elles se placent à l'avant-scène jardin devant les femmes du peuple.

7^o Huit grands dignitaires qui se placent devant les hommes du peuple, à l'avant-scène cour.

8^o Seize jeunes filles vêtues de blanc, portant des corbeilles dorées pleines de feuilles de roses. Ces jeunes filles marchent deux de front. Dès que les dernières ont atteint le plancher du théâtre, au pied de la dernière marche C, toutes se tournent vers le temple et sèment de fleurs le passage que doit suivre Soliman et la Reine de Saba.

9^o La Reine de Saba. — A sa gauche marche Soliman. — Les personnages s'inclinent dès que paraissent la Reine et le Roi qui descendent majestueusement en scène. — Les jeunes filles vont se placer devant les soldats, aile jardin, au lointain du trône.

10^o Quatre grands officiers suivent la Reine et le Roi. Ces derniers garnissent les marches C. — A eux viennent se joindre quelques personnages qui s'étaient rangés à droite et à gauche du péristyle A.

Des gardes (une partie de ceux qui ont déjà défilé et qui sont rentrés dans la coulisse), garnissent la galerie du temple jusqu'à l'entrée B.

Les dames qui occupent l'avant-scène de gauche vont garnir l'avant-scène cour. — Lorsque Soliman attaque : *Vous ne douterez plus de ce renom de sage*, etc., tout le monde est en place. — TABLEAU. — A l'avant-scène :

Balkis. — Soliman.

Sur la phrase : *Et ne veut pas que rien porte ombrage à sa gloire*, Balkis ôte de son doigt un anneau que prend Soliman en s'écriant avec amour et respect : *Il met sa gloire à vos genoux*. — En disant : *Le voici qui vers nous dirige enfin ses pas !* Soliman recule et dirige ses regards vers l'issue de gauche F par où entrent Adoniram précédé de Sadoc et suivi de Benoni. Ce dernier gagne vers la droite de l'avant-scène. — Sadoc reste au milieu du théâtre vers le troisième plan. — Balkis a gagné un peu plus vers l'avant-scène cour.

Salut au Roi ! Salut à vous, illustre Reine !

Sadoc

Benoni.

Soliman.

Adoniram.

Balkis.

Pendant l'aparté d'Adoniram : *O douce voix ! etc.*, etc., Balkis s'approche insensiblement de lui. — Soliman, qui a reculé de quelques pas sans cesser d'observer Adoniram et Balkis, redescend entre eux deux et ajoute : *Eh ! comment rassembler, répandus dans la plaine*, etc., etc.

Adoniram. — Soliman. — Balkis.

Son ordre, en un moment, peut être exécuté. Dès qu'il a prononcé ces mots, Adoniram s'incline devant Balkis et monte par les marches H sur le péristyle A rendu libre vers la gauche. — Il se fait un grand mouvement dans la foule. — Tous les regards se portent d'abord vers Adoniram, puis vers le lointain jardin G, par où quelques instants après arrivent les corporations. — Adoniram, isolé sur la terrasse, à l'endroit indiqué par des points. . . . dans le plan ci-dessus, trace lentement dans l'air l'horizontale du T symbolique en portant ses regards vers l'extrême lointain jardin. — Des murmures d'éton-

Annexe 65

Exemple de description verbale du décor dans le livret de *l'Ambassadrice* (p.1)

(Collection de mises en scène de Louis Palianti)

2

N°

Collection de Mises en Scène rédigées et publiées par M. L. PALIANTI.

L'AMBASSADRICE

OPÉRA COMIQUE EN TROIS ACTES

De MM. E. SCRIBE et de SAINT-GEORGES, musique de M. AUBER.

Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre royal
de l'Opéra-Comique, le 21 décembre 1836.

ACTE PREMIER.
DÉCOR FERMÉ.

Deux plans. — Chambre fort simple très-propre. — Pans coupés. — Sur celui côté Jardin, fenêtre avec rideaux blancs donnant sur la rue. — On n'aperçoit que les étages supérieurs ou les toits des maisons d'en face. — Sur celui côté Cour, porte d'entrée s'ouvrant sur le pallier de la cage de l'escalier. — Au fond, commode sur laquelle est un miroir et deux vases en porcelaine blanche garnis de fleurs. — De chaque côté de cette commode un fauteuil. — Deux autres fauteuils sont en scène : l'un au lointain de la chambre d'Henriette dont la porte est sur le premier plan Jardin ; — Le second sur l'avant-scène Cour, près d'une table placée contre le mur de la chambre à la face Cour. — Sur cette table, couverte d'un tapis, sont : Deux cahiers de musique, petit format à l'Italienne ; quelques livres, des lettres cachetées ou décachetées, papier, plumes, encre, etc. Sur l'avant-scène Jardin, petite table en bois blanc préparée pour repasser. — A la gauche de cette table (toujours droite et gauche du public) réchaud pour faire chauffer les fers. — Ce réchaud sur quatre pieds a soixante centimètres de hauteur.

Introduction.

Au lever du rideau, M^{me} Barneck est assise sur le fauteuil de l'avant-scène Cour et lit une des nombreuses lettres qui sont sur la table : *C'est bien cela, c'est à ma nièce que s'adresse ce billet doux.* — Sur la ritournelle des couplets, Henriette tenant à la main une colorette non repassée sort gaiement de sa chambre, pose la colorette sur la table à repasser qu'elle avance un peu plus vers la rampe et chante tout en repassant : — *Que lisez-vous ? — Des billets doux, écoute bien.* — Henriette cesse de repasser. — M^{me} Barneck continue de lire à haute voix. — *Voilà comme ils sont tous.* — Henriette descend en scène. — *Ecoute, écoute cependant : voici quelqu'un de sage et de prudent.* — Henriette retourne gaiement à son travail. — M^{me} Barneck se lève et va à Henriette : *Cette lettre si pressante... Tenez voilà ce que j'en fais.* — Henriette déchire la lettre qu'allait lui lire M^{me} Barneck et en jette les morceaux dans le fourneau. — Descendez en scène.

Henriette. — M^{me} Barneck.

Ma nièce, vous m'attendrissez ! — Charlotte frappe en dehors de la porte de droite en appelant : *Henriette ! Henriette !* — Celle-ci va ouvrir. — La porte se referme.

Henriette. — Charlotte. — M^{me} Barneck.

On ne compte pas avec ses amis. — Charlotte se débarrasse de son chapeau, de sa mantille, pose le tout sur le fauteuil du fond à droite, et revient à sa place.

Il en est peut-être mort ! — Il n'y a pas de danger. — Comment, il n'y a pas de danger !... La tante est peu aimable... enfin c'est égal... ainsi, tu vois que je suis franche, c'est très-mal ! — Tiens, ce scrupule ! Bruit de voiture dans la rue. — M^{me} Barneck va à la croisée et ne reprend sa place que pour dire : *C'est moi que cela regarde, Mademoiselle, etc.* — *Comment donc ? La veille d'un engagement, est-ce qu'on a jamais douté de ça ?* Charlotte pousse malicieusement M^{me} Barneck jusque sur l'extrémité de l'avant-scène cour et lui dit alors : *A propos, madame Barneck, dites donc à votre petit cousin, etc.* — Pendant ce temps Henriette met la table sur laquelle elle repassait contre la croisée et plie son fichu.

Mademoiselle, mon cousin fait ce qu'il veut ; je ne m'en mêle pas. — M^{me} Barneck va

Annexe 66

Section « accessoires » des livrets de mise en scène
des *Noces de Jeannette*, de *Maître Pathelin* et du *Mariage extravagant*
(Collection de mises en scène de Louis Paliani)

Livret des *Noces de Jeanette*

Accessoires.

EN SCÈNE.—(Voyez la mise en état.) —Verroux en dedans aux portes 2 et 3. —Un lit fait dans l'alcove. Couverture en vieille colonnade à ramages. — Mauvais rideaux en toile, à carreaux rouges et blancs. — Une mauvaise petite table. — Un petit tabouret vermoulu. — Une très-mauvaise commode sur laquelle il y a un très-mauvais encrier et un trognon de plume. — La commode ferme à deux battans en mauvais état. A l'intérieur est un tiroir dans lequel se trouve la veste de Jean. — Un très-vieux coucou tout démantibulé. — Deux vieilles chaises communes. Celle qui est placée sur l'avant-scène de droite (du public), doit être préparée de façon à ce qu'elle s'affaisse sous la personne qui s'y assied. Elle peut-être remise sur ses pieds. — Deux clous en bois, l'un à droite, l'autre à gauche.

DANS LA COULISSE : Trois grosses cloches sol dièze, mi, fa dièze. — A l'Opéra-Comique, ces cloches sont placées à la face, côté cour, derrière le manteau d'arlequin, au-dessus de l'orgue. — Un petit maillet pour frapper en dehors à la porte du fond. — Au lointain jardin, le plus près possible de la décoration, des pupitres pour les quatre violons. — Une table et des verres avec lesquels Messieurs des Chœurs frappent sur la table pour accompagner les couplets de Jean aux endroits indiqués par la partition. — Une charrette à bras. Sur cette charrette un joli mobilier (volige et toile) imitant le noyer : 1° l'armoire à deux battans est pleine de linge (peinture) ; 2° le buffet (dans le tiroir du haut est une petite branche de buis) ; 3° une table (petit modèle) carré long ; 4° quatre chaises ; 5° de jolis rideaux verts et les lambrequins ; 6° un panier contenant : six assiettes, deux couteaux, deux couverts d'étain, des gobelets de ferblanc, un broc consé plein de vin, une nappe, des serviettes, et un pain rond ; 7° un petit pot à beurre. — Tous ces objets peuvent n'être pas sur la charrette. Quelques-uns peuvent être placés à l'avance dans la coulisse côté cour. — Dans la cuisine (à la face côté cour), un panier à salade, un saladier, plus dans un petit plat une omelette recouverte avec une assiette. — De la salade épluchée dans le panier et dans le saladier.

AUX ACTEURS : Un bouquet de marié orné de ses rubans à Jean. — Un semblable bouquet à Thomas et à quelques Jeunes Gens de la noce. — Un papier écrit à Jeannette. — Une petite ménagère où se trouvent des aiguilles, un dé, des ciseaux, et de la laine bleue, à Jeannette. — Quelques pièces de monnaie à Jeannette. — Un petit bouquet de fleur d'orangers à une des Paysannes de la noce. — Deux violons ornés de rubans aux deux Ménestriers.

Livret de *Maître Pathelin*

Accessoires.

EN SCÈNE. Un banc de bois (voyez le tableau). — Une table et une chaise en paille sous le hangar.

PRES DE L'ENTRÉE DE LA MAISON DE PATELIN DANS LA COULISSE. Une brosse à habits. Un encrier de liège et une plume. — Une autre plume avec un papier écrit, le tout sur un grand livre relié. — Une hallebarde. — La robe et le bonnet d'avocat. — Le pet-en-l'air et le bonnet de malade. — Bon nombre de papiers formant dossier.

PRES DE LA MAISON DE JOSSEAUME, DANS LA COULISSE. — Un grand fauteuil en cuir très-solide. — Un livre de comptes, un encrier et une plume. — Nombre de pièces de drap dont une couleur marron doré.

DANS LA COULISSE, COUR 4. Deux bancs de bois. — Deux tabourets et une chaise de paille. — Une table rustique. — Un grand fauteuil de cuir exhaussé d'une marche.

DANS LA COULISSE, COTE JARDIN 3. Deux bancs de bois, 2 tabourets et une chaise de paille. — Une petite table de bois.

AUX ARTISTES. Aiguille et fil noir à Guillemette et à Bobinette. — Une assignation à Aignelet. — Une longue baguette d'osier et un papier à Glapissant. — Des lunettes vertes aux assesseurs. — Une longue tartine de pain et de fromage blanc à l'enfant. — Un tam-bour et ses baguettes. — Nombre de papiers et un long encrier en bois noir garni de plumes aux huissiers. — Des sabres aux gardes. — Des mouchoirs de couleur à presque tous les assistants.

Livret du *Mariage extravagant*

Accessoires.

EN SCÈNE. — Un guéridon de jardin. — Sur ce guéridon, un canevas dont la broderie est commencée. — Un album de musique. Des livres. Un vase avec des fleurs. — Une harpe. — Sept sièges de jardin. (Voyez le tableau.)

DANS LA COULISSE COTÉ JARDIN. — Un fusil de chasse dans le pavillon. — Au lointain, une petite cloche.

DANS LA COULISSE COTÉ COUR. — Dans la maison, petite table carrée, papier, plumes, encre. — Au lointain deux bancs de bois.

AUX ARTISTES. — Une lettre au Docteur. — Une lettre cachetée et écrite, un plumeau et une bourse à Simplet. — Un grand cordon de sonnette à Edouard. — Un papier et un vase en forme de cornue à Darmancé. — Un grand portefeuille de notaire, plein de papiers, et de grandes lunettes à branches au Docteur. — Deux branches de jas à Darmancé.

Annexe 67 Affiche extraite du livret de mise en scène de *Lekain à Draguignan*.
(Collection de mises en scène de Louis Palianti)

ACCESSOIRES.
Quatre fauteuils. — Une table toilette; rouge, blanc, pompon, glace, etc. — Deux grandes affiches de spectacle. La première conçue comme suit :

Avec la permission de M. le Maire,
THÉÂTRE DE DRAGUIGNAN.
AUJOURD'HUI.....
Représentation extraordinaire pour les débuts de M.
LEKAIN
Qui n'a jamais paru dans cette ville :
ZAIRE,
OU
*Les Malheurs d'une jeune Chrétienne, adorée et poignardée par
le plus farouche des Musulmans.*
Tragédie en cinq actes et en vers, de M. de Voltaire.
M. LEKAIN,
Le plus extraordinaire des comédiens ordinaires du roi, s'est arraché à l'enthousiasme de la capitale, pour venir livrer son beau talent à l'admiration de la province. Il remplira le rôle d'Orosmane, le farouche musulman, qui est son triomphe, et dans lequel il a fait verser des larmes d'attendrissement au grand Voltaire lui-même, qui lui dit ces belles paroles : *Ce n'est pas moi qui ai fait ma tragédie, c'est toi, ô Lekain ! O mon ami !*
La seconde affiche est ainsi conçue :
Avec la permission, etc.
Aujourd'hui, etc.
**Seconde représentation de Monsieur
LEKAIN.**
Le grand tragédien, qui a produit tant d'effet dans *Orosmane*, jouera ce soir le rôle de Gengiskan, dans
L'ORPHELIN DE LA CHINE,
Tragédie en cinq actes, etc.
M. LEKAIN,
Le plus extraordinaire, etc.
Un portefeuille, avec des papiers et une lettre dedans, à Dogard. — Une lettre à Landrol. — Une manne en osier dans laquelle est le costume complet d'Orosmane. — Un turban beaucoup plus riche au coiffeur. — Une bouteille de vin de champagne et un verre à vin de champagne dans la coulisse, côté cour. — Une petite cloche dans la coulisse, côté jardin.

ACTE II.
Des couronnes, des lettres et des présents aux acteurs, actrices, Barboteau, lesquels, et femmes de chambre. — Un sac d'écus à Landrol. — Un journal à Barboteau. — Un papier à Landrol. — Une lettre à Dogard. — Papier, plume et encre sur la table de toilette. — Un petit volume relié à Lekain. — Un papier à Bourdas, et deux épées. — Un papier à la présidente.

Imprimerie de A. BELIN et Comp., rue Sainte-Anne, 55.

Annexe 68

Palianti en costumes de scène (rôle non identifiées) photos 1 et 2 non datées conservées dans le dossier d'artiste de la BMO. Photo 3 conservée dans le fonds du musée Carnavalet et consultée en ligne sur le site Paris-musée







Annexe 69

« Durée à la représentation des opéras-comiques, journallement au répertoire »
présentée à la fin du livret de mise en scène de Carline.

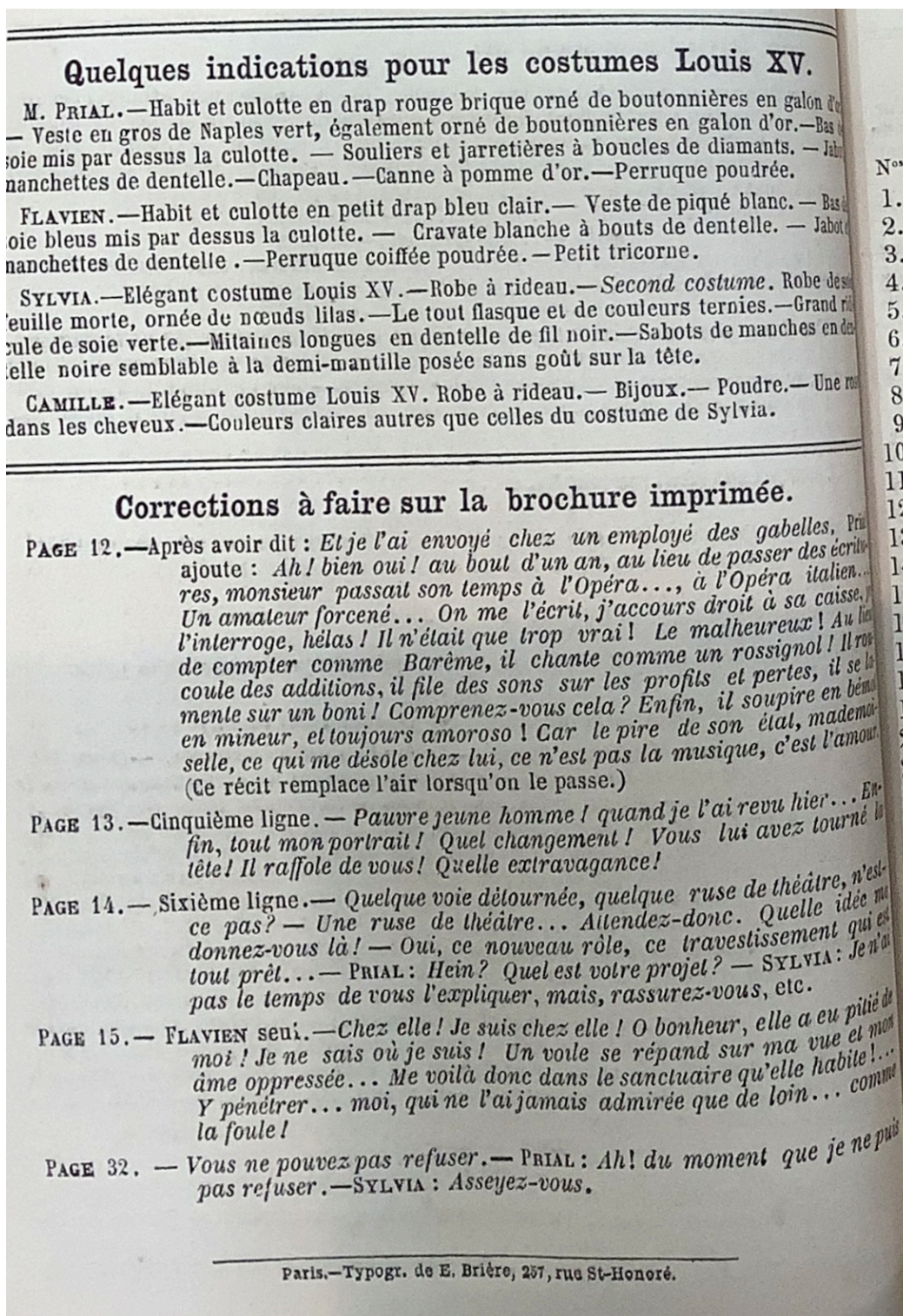
(Collection de mises en scène de Louis Palianti)

A.		M, N, O, P, Q.	
HEURES. MINUTES.		HEURES. MINUTES.	
Aline	1 50	Marquise (la).....	2 »
Ambassadrice (l').....	2 40	Marie.....	1 48
Adolphe et Clara.....	1 8	Marquise (la) de Brinvilliers	2 30
Actéon.....	1 15	Pré (le) aux clercs	2 40
Au mil (l').....	1 15	Petit (le) Chaperon rouge..	2 30
B, C, D, E, F, G.		M. Deschalumeaux.....	1 50
Billet (le) de loterie.....	» 57	Prison (la) d'Edimbourg...	2 45
Brasseur (le)	3 10	Postillon (le) de Lonjumeau	2 45
Deux Nuits (les).....	2 50	Piquillo	2 40
Dame (la) Blanche.....	2 47	Maître (le) de Chapelle...	1 30
Fiancée (la)	2 30	Maison (la) isolée.....	1 16
Fête (la) du Village voisin..	1 48	Nouveau Seigneur (le)....	1 13
Fiorella.....	2 »	Médecine (la) sans Médecin.	1 10
Emma.....	2 »	Picaros et Diégo.....	1 6
Fra-Diavolo.....	2 40	Prisonnier (le).....	1 »
Déserteur (le).....	1 55	Maison à Vendre.....	1 8
Cheval (le) de Bronze.....	3 »	Muletier (le).....	1 10
Diable (le) à quatre.....	2 »	Morceau d'ensemble (le) ..	1 10
Eclair (l')	2 30	Mantille (la).....	1 15
Domino (le) noir.....	2 50	Panier (le) Fleury.....	1 20
Fidèle (le) Berger.....	2 45	Polichinelle.....	1 10
Cosimo.....	2 25	Planteur (le).....	2 15
Dilletante (le) d'Avignon...	1 15	Perruquier (le).....	3 »
Fille (la) du Régiment.....	2 22	Marquise (la).....	1 10
Deux jaloux (les).....	» 57	R, S, T, U, V, X, Y, Z.	
Calife (le) de Bagdad.....	1 5	Solitaire (le).....	2 17
Concert (le) à la Cour.....	1 12	Zampa.....	2 40
Deux (les) Mouquestaires..	» 55	Robin des Bois.....	2 5
Châlet (le)	1 20	Voitures (les) versées.....	1 40
Deux Reines (les).....	1 30	Une folie.....	1 50
Double (la) échelle	1 »	Visitandines (les).....	1 36
Dame (la) d'honneur.....	1 3	Tante aurore.....	1 42
Carline.....	2 20	Sarah.....	2 »
H, I, J, K.		Vieille (la).....	1 3
Jeannot.....	1 55	Rendez-vous (les).....	» 50
Jean de Paris.....	1 42	Valet (le) de chambre.....	1 10
L.		Symphonie (la)	1 20
Lestocq.....	3 35	Travestissemens (les).....	» 50
Léocadie.....	1 55	Régine.....	2 15
Lettre (la) de change	» 50	Treize (les)	3 »
Luthier (le) de Vienne.....	1 20	Schérif (le).....	3 »
		Reine (la) d'un jour.....	2 20

Annexe 70

Rare exemple de rubrique « corrections à faire sur la brochure » dans le livret de mise en scène de *Sylvia*.

(Collection de mises en scène de Louis Palianti)



Annexe 71

Article de Georges Kastner Compositeur et historiographe contemporain de Paliani (1810-1867) « De la mise en scène des ouvrages dramatiques à propos des travaux de M.

Louis Paliani. »,

Revue et gazette musicale de Paris n° 16 du 16 avril 1854

Mettre en scène une pièce de théâtre, c'est régler la marche qu'elle doit suivre dans toutes ses parties comme dans son ensemble : c'est déterminer la manière dont les acteurs entrent et sortent, parlent et gesticulent, afin d'en représenter convenablement les scènes ; c'est aussi l'orner, l'embellir du prestige des décors, des costumes et de ces mille riens qui, en agissant sur les sens du spectateur, contribuent à produire ce que l'on nomme l'*illusion* ; car il faut bien le reconnaître, l'illusion au théâtre, comme dans la vie réelle, repose sur des riens. Si la mise en scène n'est pas toute la science dramatique, elle est du moins une des conditions *sine qua non* de l'existence du théâtre. Sans elle point de *spectacle* proprement dit. L'auteur lui-même, en composant son ouvrage, ne saurait négliger cet objet. Il doit se rendre compte d'avance, à un point de vue général, de l'aspect des lieux où se passe l'action ; de l'extérieur et du physique de ses personnages ; de leur maintien, de leurs attitudes, de leurs gestes, de leur costumes, ainsi que de leur placement respectif et de leurs *allées et venues* sur la scène.

Le compositeur de son côté n'est pas tout à fait dispensé de ce soin. Un des meilleurs soutiens de l'ancienne école française, Henri Montan Berton, pendant qu'il écrivait le grand final de son opéra de *Montano et Stéphanie*, faisait manœuvrer sur sa table d'humbles petits bouchons de liège, afin de se représenter ainsi les principaux interlocuteurs de la scène dans l'ordre qu'ils devaient tenir devant le public en disant ce morceau. Gluck semble avoir eu des préoccupations analogues. Méhul se plaisait à raconter que l'ayant surpris un jour dans le feu de la composition, il le vit tout à coup minauder et gambader comme une nymphe de l'Opéra, au milieu de chaises et de fauteuils rangés symétriquement autour de sa chambre pour simuler les coulisses d'un théâtre. Dans une suite d'article fort intéressants sur la vie et les œuvres de Beaumarchais, que vient de publier la *Revue des Deux Mondes*, M. Louis de Loménie nous montre l'auteur du *Barbier de Séville*, dont il s'est constitué l'éloquent apologiste, très-soigneux à tous égards de la mise en scène de ses moindres productions dramatiques.

Non seulement Beaumarchais surchargeait les manuscrits de ses pièces d'annotations entre parenthèse indiquant le jeu des acteurs, mais encore il n'y épargnait pas les avis les plus minutieux concernant des détails très secondaires, que les auteurs en général se contentent d'éclaircir de vive voix pendant les répétitions, quand ils ne préfèrent pas les abandonner tout à fait, soit au goût de l'acteur, soit à l'expérience du principal metteur en scène. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le scénario de l'opéra de *Tarare* pour se convaincre de l'importance que l'auteur attachait au côté purement matériel de la représentation. Et, cependant, malgré les services qu'elle est appelée à rendre, la *mise en scène* n'a point pour fondement les principes arrêtés d'une théorie, d'une *poétique* comme les œuvres de la pensée humaine auxquelles elle donne des formes qui tombent sous les sens. Elle demeure subordonnée à l'aptitude plus ou moins éprouvée des auteurs, des acteurs, des directeurs, des régisseurs, des peintres-décorateurs et des dessinateurs-costumiers. Chacun, en cette matière, dit son mot et donne son avis. Tant mieux pour le public quand les uns et les autres s'y entendent parfaitement ; tant pis pour lui, au contraire quand ils ne s'y entendent qu'à demi. Que de pièces ont fait naufrage au port pour avoir été défigurées par une *mise en scène* mesquine ou ridicule !

Que d'erreurs, que de contre-sens ont été commis sans qu'on s'en soit ému, sans qu'on ait réclamé ! De toutes ces balourdises on pourrait égayer les pages d'un volumineux *asiniana*. Déjà Benedetto Marcello, dans une spirituelle satire que tous les musiciens connaissent : *Il teatro alla moda*, n'eut garde d'oublier cet éternel sujet de railleries. Il avait beau jeu, la scène italienne ne s'est jamais beaucoup distinguée sur ce point.

Aussi, voyez-le conseiller, par dérision, à ceux qui de son temps montaient les opéras, de veiller, non pas à l'exactitude anatomique de statues, mais bien à celle des arbres et des fontaines ; de représenter les navires des anciens, non pas sous leur forme antique, mais bien sous la forme donnée aux vaisseaux des modernes, et de placer dans les salles d'armes de Xercès, de Darius, d'Alexandre, etc. des bombes, des mousquets et des canons.- Certes, on ne fera pas à nos directeurs de théâtre l'injure de penser qu'ils aient jamais laissé commettre sous leurs yeux de pareilles bévues ; mais cela n'empêche pas qu'ils n'aient pu négliger quelquefois les bonnes traditions et faire fausse route sans le savoir, surtout lorsqu'ils ne possédaient rien encore qui les éclairât sur les véritables intentions des auteurs et sur la manière dont les ouvrages avaient été joués primitivement.

Dans un écrit signé, il y a quelques années, par un grand nombre d'auteurs et de compositeurs de la capitale, je lis ce qui suit : « Jusqu'à l'époque où M.L. Pianti a publié la première de ses mises en scène, *l'Ambassadrice*, les directeurs des théâtres de province

marchaient au hasard, sans indication ou avec de fausses données sur les intentions des auteurs, la mise en scène des acteurs et des masses, la plantation des décors, les costumes, les accessoires, l'éclairage, les jeux de scène, les machines etc. Il s'en suivait que les ouvrages étaient la plupart du temps montés à contre-sens, et que tel succès à Paris devenait presque une chute en province. C'est dans ces circonstances que les intérêts de MM. Les auteurs et compositeurs étaient gravement lésés. »

M.L. Paliani est donc le premier en France qui ait remédié à cet état de choses en créant l'art de transcrire les *mises en scène* au moyen d'une méthode claire et ingénieuse, laquelle dénote ses connaissances pratiques et sa longue habitude du théâtre. Il ne faut pas moins de patience que de talent pour tracer d'une manière si claire et si fidèle le tableau d'une représentation scénique, et pour décrire avec tant de soin et d'exactitude, sans rien dire de trop et sans rien oublier, les décors, les costumes, le mode d'éclairage, les jeux de théâtre et les évolutions des acteurs. Que l'envie me prenne, je suppose, d'assister sans bouger du coin de mon feu à une nouvelle représentation de la pièce en vogue .- ce serait aujourd'hui, par exemple, et ce sera longtemps encore, L'Etoile du nord de Meyerbeer, je n'ai qu'à ouvrir le dernier livret de M.L. Paliani . Là, je retrouve, minutieusement indiquées, toutes les situations qui m'ont charmé, attendri, et qui me rappellent si vivement les beautés de la partition. Des chiffres, des signes particuliers qui renvoient à un plan figuratif de la scène placé en tête de chaque acte, plan auquel M. Paliani joint chaque fois de courtes explications qui m'en donnent la clef, m'aident à reconnaître immédiatement la nature et la place de chaque chose, de chaque objet ; l'entrée et la sortie des acteurs, la manière dont ils sont tournés vers le public, les endroits où ils font un mouvement, où ils avancent, reculent etc., etc., tout cela est parfaitement clair, parfaitement intelligible, non-seulement par moi qui ai vu la pièce et qui n'ai qu'à me souvenir, mais pour quiconque n'aurait pas eu le même avantage et serait forcé d'en suivre les phases et les péripéties dans cet abrégé de scénario. Qu'on juge par là des services rendus par les mises en scène de M.L. Paliani aux entreprises théâtrales, jalouses de monter convenablement et rapidement, soit dans les départements, soit à l'étranger, les nouveautés de la capitale ! Autrefois, il n'y avait peut-être pas deux scènes de province qui offrissent une parfaite conformité dans la manière de jouer une pièce. Eût-on compté cinquante directions s'emparant à la fois du même ouvrage, il eût fallu compter aussi cinquante mises en scène différentes ; et encore, de toutes celle-ci, pas une n'aurait été la bonne. Aujourd'hui, une production dramatique, représentée avec soin sur un des théâtres de Paris, peut être montée sur le champ dans les localités les plus éloignées, voire au-delà des mers, conformément aux intentions

premières des auteurs et des compositeurs. L'économie de temps qui en résulte est un avantage immense pour les directeurs dans l'embarras, qui maintes fois attendent leur salut de la représentation d'une pièce nouvelle, et pour qui un retard de quinze jours est souvent une cause imminente de ruine. Enfin, le travail de M Paliani est aussi de nature à former des régisseurs : on ne s'y borne pas, en effet, à des indications froides et différentes sur le mécanisme du jeu dramatique ; on y tient compte de tout ce qu'il est essentiel de préciser pour bien faire ressortir la partie esthétique d'un rôle. C'est que, bon acteur lui-même, M. Paliani sait tout ce qu'on doit exiger d'un acteur ; c'est que, esprit ingénieux et cultivé, il connaît le sentiment délicat et profond qui doit présider à l'interprétation des œuvres artistiques et littéraires. Attaché depuis longtemps au théâtre de l'Opéra Comique, il a beaucoup contribué à relever la gloire de ce théâtre, en ce qui concerne la mise en scène. Son influence s'est principalement fait sentir sur les chœurs. Il a su animer ses masses inertes qui demeuraient presque toujours étrangères à l'action et qui avaient l'air de regarder le temps qu'il fait en chantant leurs parties. Grâce à ses efforts, le figurant n'est plus, comme on se plaisait à le dire, *cet hôte de l'empire dramatique, cette machine à face humaine chez qui l'organisation intellectuelle paraissait incomplète*, et que les Allemands, dans leur système de transcription préparatoire des mises en scène, avaient peut-être raison de désigner par le chiffre 0, bien qu'ils n'y entendissent pas malice le moins du monde. Le figurant, tel que nous l'a donné M.L. Paliani, fait aujourd'hui bonne *figure*, il marche et gesticule comme une personne naturelle. Bref, grâce au talent de cet habile capitaine instructeur de la milice dramatique, les parties principales comme les accessoires d'une représentation n'ont plus rien d'imparfait et de négligé.

N'oublions pas de dire qu'on tirera toujours un excellent parti de cette méthode pour les reprises de pièces à succès. D'ordinaire, quand on reprend un ouvrage, on ne se souvient jamais exactement de la manière dont il avait été monté dans l'origine. Les auteurs eux-mêmes sont vainement consultés. Leur mémoire ne les sert plus bien ; ils donnent de nouvelles indications qui ne sont plus conformes à l'idée première. De leur côté, les administrations dramatiques perdent à se souvenir un temps précieux qu'elles préfèrent, en général, réserver aux nouveautés. Avec l'utile auxiliaire dont il est question, elle se sont mises au fait sur-le-champ, et il en résulte pour tout le monde un immense avantage. C'est pourquoi les théâtres les plus importants de la capitale devraient accorder des appointements annuels à M.L. Paliani, afin de posséder dans leurs archives les mises en scène des pièces de leur répertoire.

La collection complète de toutes ces mises en scène, lesquelles sont au nombre de cent soixante-quatorze y compris *l'Etoile du Nord* qui vient de paraître, devraient en outre se trouver au conservatoire de Paris.

Enfin le directeur des Beaux-Arts au ministère de l'intérieur ferait, de son côté, une chose juste en accordant des encouragements et une allocation fixe à l'estimable auteur de travaux si utiles à la prospérité de l'art dramatique en France, je dirais même à la conservation pleine et entière des bon ouvrages représentés de notre temps. Que l'on songe, en effet, au profit que nous retirerions aujourd'hui de la connaissance exacte de la mise en scène originale des chefs d'œuvres classiques ! Il est certain que nous saisissons mieux le caractère de certaines parties de ces chefs-d'œuvre, si, pour les remettre au théâtre, nous possédions, non pas de simples traditions orales, qui s'altèrent toujours avec le temps, mais des traditions écrites que nous pourrions consulter à toute heure. Que d'anachronismes, que de contre-sens évités de la sorte ! Avec de pareils procédés rien n'eût empêché la muse antique de se révéler à nous dans toute sa pureté. Le théâtre d'un Eschyle, d'un Aristophane se serait passé du secours des Saumaises maladroits qui l'ont encombré de commentaires imparfaits. On n'aurait pas dépensé en pure perte beaucoup de temps et d'érudition à disputer sur la partie matérielle du brodequin et du cothurne. Ah ! de combien de rames de papier, voire d'erreur de toute nature, seraient aujourd'hui plus léger les volumineux mémoires de nos académies et de nos sociétés savantes, si la Grèce avait eu son Paliani !

GEORGES KASTNER.

Table des annexes

Annexe 1 Liste des directeurs de l'Opéra Comique	3
Annexe 2 Description de la troupe de l'Opéra Comique par Albert Vizentini	4
Annexe 3 Extraits du journal de régie de l'Opéra Comique pour la saison 1856-1857	8
Annexe 4 Détail du chapitre XII consacré aux répétitions de Jules MOYNET	19
Annexe 5 Article « Répétitions », extrait du <i>Dictionnaire historique pittoresque du théâtre</i> d'Arthur Pougin	27
Annexe 6 Article « Débuts », Extrait du <i>Dictionnaire historique pittoresque du théâtre</i> d'Arthur Pougin	31
Annexe 7 Lettres relatives aux absences adressées aux régisseurs de l'Opéra Comique	32
Annexe 8 Lettre adressée du docteur Desjardin au directeur de l'Opéra Comique	38
Annexe 9 Extrait du journal de régie du 25 mai 1848	40
Annexe 10 Journaux de bord des 1 ^{ers} et 2 mai 1860	41
Annexe 11 Exemple de minutage sur le journal de régie du 12 janvier 1874	43
Annexe 12 Extrait du règlement de l'Opera Comique	44
Annexe 13 Document invitant les artistes à se conformer au règlement (saison 1872-1873)	45
Annexe 14 Billet d'avertissement pour le 31 mars 1876	46
Annexe 15 Adresses des danseuses. Registre 1874-1875	47
Annexe 16 Lettre de Léon Melchissédec à Palianti	48
Annexe 17 Lettre d'un régisseur du théâtre des Bouffes-Parisiens au régisseur de l'Opéra Comique	50
Annexe 18 Extrait du journal <i>le Corsaire</i> , 24 novembre 1850	51
Annexe 19 Article « mise en scène » extrait du <i>Dictionnaire</i> d'Arthur Pougin	54
Annexe 20 Gravure « le régisseur » en couverture de la partition de la chanson de L.Huby	60
Annexe 21 Gravure d'Honoré Daumier « Le régisseur »	61

Annexe 22 Gravure d'Honoré Daumier « Le terrible régisseur »	62
Annexe 23 Extrait du <i>Manteau d'Arlequin : recueil de mises en scènes</i>	63
Annexe 24 Liste des rôles de Louis Paliani	65
Annexe 25 Extrait du <i>Figaro</i> du 25 janvier 1869	68
Annexe 26 Article « régisseur » extrait du <i>Grand Dictionnaire</i> de Pierre Larousse	70
Annexe 27 Exemple de mises en scène du <i>Manuel dramatique</i> de Jean-Baptiste Colson	71
Annexe 28 Livret de mise en scène de <i>Guido et Genevra ou la peste de Florence</i> de Louis Antoine Duverger	73
Annexe 29 Gravure présentant des œuvres d'Auber	77
Annexe 30 Copie manuscrite du livret de <i>La Muette de Portici</i> de Solomé par Louis Paliani	78
Annexe 31 Article de Charles Monselet extrait du journal <i>Le monde illustré</i> du 14 août 1887	88
Annexe 32 Extrait de <i>L'Almanach des spectacles</i> pour 1852 par Louis Paliani	89
Annexe 33 Chanson à <i>Bilbao</i>	100
Annexe 34 Partition <i>le Zorzico de Bilbao</i>	103
Annexe 35 Extraits du recueil : <i>Album de 6 mélodies et chansons irlandaises</i>	107
Annexe 36 Romance « Après le bal », paroles de Louis Paliani musique de Jacques Strunz	121
Annexe 37 Sommaire thématique de la <i>Collection de mises en scène</i> de Paliani	125
Annexe 38 Exemplaire du livret de <i>Jenny Bell</i> extrait de La <i>Collection</i> de Paliani	126
Annexe 39 Présentation du catalogue du fonds de l'Association de la régie théâtrale	127
Annexe 40 Exemples de sommaires extraits de la <i>Collection</i> de Louis Paliani	128
Annexe 41 Exemple de numérotation des livrets	133
Annexe 42 Extrait du livret de <i>Guillaume Tell</i> du livret de Duverger par Paliani	136
Annexes 43 Lettre de Louis Paliani à Monsieur Bagier en date du 22 mars 1864	140
Annexe 44 Lettre anonyme et non datée conservée dans le dossier d'artiste Paliani	141

Annexe 45 Cachet du ministère d'État bureau des souscriptions	143
Annexe 46 « Table générale de toutes les mises en scène rédigées par M. L. Paliani, par le journal <i>La Revue et Gazette des théâtres</i>	144
Annexe 47 Feuille d'appointements des artistes du 15 décembre au 15 janvier 1856	146
Annexe 48 4 ^{ème} de couverture du livret de <i>Lalla-Roukh</i> , <i>Collection de mises en scène</i>	149
Annexe 49 Exemple de 4 ^{ème} de couverture type des livrets de la <i>Collection de mises en scène</i>	150
Annexe 50 Lettre d'Auber à Monsieur Charles Blanc, 12 mars 1850 en soutien à Louis Paliani	151
Annexe 51 Lettre de Louis Paliani au ministre de l'Intérieur. Demande de subvention	152
Annexe 52 Lettre non datée du ministère de l'Intérieur. Refus de subvention	153
Annexe 53 Lettre du 13 mai 1852 et bordereau émanant du bureau des théâtres	155
Annexe 54 Lettre de Louis Paliani adressé Au Citoyen Sénard ministre de l'Intérieur	157
Annexe 55 Lettre de Paliani au ministre de l'Intérieur Persigny le 3 février 1852	158
Annexe 56 Catalogue des morceaux de <i>Don César de Bazan</i> par l'éditeur Hartmann	159
Annexe 57 Catalogue musical de la maison Meissonnier	160
Annexe 58 Exemples de page de couverture de la <i>Collection de mises en scène</i> de Louis Paliani	161
Annexe 59 Exemples de plantation dans le livret de mise en scène de <i>Robinson Crusoé</i>	163
Annexe 60 Schémas de position des personnages dans les livrets de <i>Quentin Durward</i> et <i>la Croix de Marie</i>	167
Annexe 61 Livret du <i>Trouvère</i> (<i>Collection de mises en scène</i> de Louis Paliani)	172
Annexe 62 Schéma avec division des chœurs dans le livret de mise en scène des <i>Vêpres siciliennes</i>	185
Annexe 63 Programme du ballet extrait du livret de mise en scène du <i>Carnvaal de Venise</i>	186
Annexe 64 Exemple de numérotation chronologique des actions dans le livret de mise en scène de <i>La Reine de Saba</i>	187
Annexe 65 Exemple de description verbale du décor dans le livret de <i>L'Ambassadrice</i>	189

Annexe 66 Sections « accessoires » des livrets de mise en scène des <i>Noces de Jeannette</i> , de <i>Maître Pathelin</i> et du <i>Mariage extravagant</i>	190
Annexe 67 Affiche extraite du livret de mise en scène de <i>Lekain à Draguignan</i>	192
Annexe 68 Photographies de Paliani en costumes de scène	193
Annexe 69 « Durée à la représentation des opéras-comiques, journallement au répertoire »	196
Annexe 70 Rare exemple de rubrique « corrections à faire sur la brochure » dans le livret de mise en scène de <i>Sylvia</i>	197
Annexe 71 Article de Georges Kastner (1810-1867) « De la mise en scène des ouvrages dramatiques à propos des travaux de M. Louis Paliani »	198

La régie au théâtre de l'Opéra Comique (1836-1875) l'exemple de Louis Paliani et sa *Collection de mises en scène*

Résumé

Les mutations du paysage lyrique amorcées au début du XIX^e siècle ont contribué à accroître l'importance du régisseur au sein des théâtres parisiens, et ont abouti à la production par ce dernier de « livrets de mise en scène ». Ces fascicules, contenant une description de la mise en scène élaborée lors de la création des spectacles à Paris, sont adressés aux régisseurs et directeurs de province pour leur permettre de remonter les œuvres. Au théâtre de l'Opéra Comique, le régisseur Louis Paliani produit entre 1836 et 1875, une importante série de livrets. Sa « *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques* ». À partir d'un large panel de sources (presse, journaux de régie, témoignages) le présent travail restitue le fonctionnement interne du théâtre de l'Opéra Comique, en se concentrant sur le rôle particulier joué par les régisseurs. L'étude de la *Collection de mises en scène* met en relief, l'aboutissement, dans un contexte favorable, d'un mouvement amorcé plusieurs décennies auparavant. Louis Paliani élabore un livret qui est avant tout un outil « pratique », pour véhiculer la mémoire du spectacle. Les conditions de production de la collection (sources et aspects économiques) sont présentées parallèlement à l'analyse thématique des livrets (aspects techniques, travail d'acteur, approche musicale et expertise liée à la création), et mettent en évidence la méthode d'un praticien expérimenté. L'expérience musicale de Paliani, qui mène conjointement une carrière de chanteur dans la troupe, explique la place centrale occupée par la musique dans ces documents et l'interdépendance entre la mise en scène et la musique au sein des livrets.

Mots-clés : Louis Paliani ; Opéra Comique ; livret de mise en scène ; Collection de mises en scène ; mise en scène ; régie ; régisseur ; opéra.

“Régie” at the Opera Comique theater (1836-1875): Louis Paliani and his “*Collection de mises en scène*”

Summary

In the early 19th century, mutations in the lyrical landscape resulted in an increasingly important rôle for the régisseur within Parisian theatres which led him to produce printed stage-direction booklets. These *livrets de mise en scène* depicting the staging as it had been elaborated during the show's creation in Paris were sent to provincial régisseurs and theatre directors to allow them, to revive the performance. At the Opera Comique, régisseur Louis Paliani produced between 1836 and 1875 and important series of livrets : his « *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques* ». This research work based on a large panel of sources - the press, stage management papers, witnesses' accounts - brings back to life Opéra-Comique's inner functioning. It focuses on the special role played by the régisseurs. The study of the « *Collection de mises en scènes* » helps to highlight the culmination, in a favorable context, of a movement that was set in motion many decades before.

As an expert, Louis Paliani developed livrets that were, more than anything else, practical tools tailored specifically to convey the memory of the performance beyond the theatre's doors. The production conditions of Paliani's *collection* - sources and economic aspects - are presented together with the thematic analysis of the livrets, i.e technical aspects, actor's work, musical approach and expertise linked with creation, and underline the method of an experienced practitioner. Paliani's musical experience together with his career as a singer in the company, account for the central position of music in these documents and the interdependence between staging and music within the *livrets*.

Keywords: Louis Paliani ; Opéra-Comique ; livret de mise en scène ; Collection de mises en scène ; stage direction ; stage management ; régie ; régisseur ; 19th century.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED V – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique et musicologie