

"DIX-HUITIÈME SIÈCLE"  
n°43, 2011

Laure GAUTHIER, *L'Opéra à Hambourg (1648-1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville*, préface de Dominique BOURTEL, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Mondes germaniques. Culture et histoire », 2010, 469 p.

Autant la tentative d'établir à Hambourg une scène privée consacrée à l'art dramatique, avec Löwen comme directeur et Lessing comme critique attaché au théâtre, est célèbre, même hors de la germanistique, autant l'opéra du Marché aux oies (*Gänsemarktoper*) demeure méconnu, y compris en Allemagne, malgré quelques travaux récents. Il s'agit pourtant du premier opéra permanent de l'espace germanophone, à la fois première salle de spectacle privée et premier opéra public, qui eut pour lui la longévité (1678-1738), alors que l'expérience autour de Lessing ne dura que de 1767 à 1769.

Cet opéra a une préhistoire à Hambourg même, ce qui explique, dans la présente étude, un *terminus a quo* largement antérieur à sa fondation. À Hambourg même, après 1648, les instrumentistes et les compositeurs de la ville œuvraient à renouveler le répertoire, les organistes créaient un style nouveau, le *stile nuovo* transalpin trouvait un défenseur actif avec le cantor Christoph Bernhard (1664-1674), tandis qu'au même moment, Johann Rist se faisait le défenseur d'un « modèle » culturel hambourgeois, vrai modèle allemand à opposer aux cours et aux modes transalpines. Dès 1660 est créé un premier espace musical indépendant de l'Église (et ancêtre direct de l'opéra) et un répertoire profane se développe. Puis, alors que nulle cour luthérienne, pas même Wolfenbüttel, n'est jamais parvenue à rivaliser durablement avec Vienne et Munich, le repli du duc Christian Albrecht von Schleswig sur Hambourg après 1675 va permettre de fédérer les projets existants dans une ville déjà en pleine effervescence artistique, grâce à l'action du Conseil urbain, en relation avec les mutations identitaires qu'elle traverse alors. Par souci de représentation, le Conseil va donc soutenir l'opéra du Marché aux oies qui va devenir bien vite l'emblème d'une nouvelle culture urbaine, assurer le rayonnement culturel de Hambourg (qui se détache alors de l'orbite hanséatique pour se tourner vers l'Empire « de l'intérieur ») et attirer en particulier le librettiste Christian Heinrich Postel, puis Händel et Telemann.

Si l'opéra, à ses débuts, est soumis à la censure des autorités religieuses, il va s'en affranchir bien vite. D'emblée, il promet un répertoire lyrique spécifiquement (30 % du répertoire de 1678-1689 sont déjà en allemand, les autres spectacles étant adaptés à la réalité hambourgeoise), comme le fera plus tard pour l'art dramatique le « théâtre national » « de » Lessing. Grâce à Johann Theile, on s'oriente vers un dépassement du clivage entre répertoire sacré et profane: sujets historiques et bibliques se côtoient (les sujets mythologiques sont moins nombreux qu'en Italie ou en France). Mais très vite, l'opéra est au centre d'une polémique orchestrée par Anton Reiser, pasteur hambourgeois et auteur d'un célèbre pamphlet théâtrophobe, la *Theatromania* (1681), bien étudié ici (p. 231-246), et dont le nom réapparaîtra bien plus tard comme titre d'un roman célèbre. Il s'ensuivit une « querelle de l'opéra » qui dura une dizaine d'années, centrée sur la question de « l'immoralité » des spectacles, pas comme en France sur la vraisemblance. Les répliques à Reiser pleuvent (dont une, fort prudente, de Leibniz), le conflit se radicalise, vire au scandale politique dans une attaque contre la politique de Conseil jugé par certains inféodé aux Viennois, et on frise l'émeute. Peu après, en 1687, les facultés de droit et de théologie de Rostock et de Wittenberg rendent des avis qui permettent à l'opéra public, légitimé, de s'institutionnaliser. Il devient alors, jusque vers 1725-27, où s'amorce son déclin, l'institution culturelle la plus prestigieuse de la ville à laquelle il contribue à donner son visage propre, ni Résidence, ni ville de foire comme Leipzig ou Francfort. Sa fermeture en 1738 sera la conséquence d'une mauvaise gestion, et aussi de trop nombreuses et coûteuses programmations festives. Alors que la direction commence à engager des artistes forains, l'opéra de Hambourg cesse de représenter l'avant-garde et passe à côté du style nouveau de la galanterie que Johann Mattheson et Georg Ph. Telemann cherchent vainement à y faire triompher. Sa fermeture coïncide avec la désaffection que connaît le répertoire lyrique germanophone.

L'opéra de Hambourg n'a pas seulement contribué à faire de Hambourg une capitale culturelle, il a porté presque seul la constitution d'un répertoire opératique en langue allemande, ainsi que d'un discours théorique sur la musique; il constitue aussi une étape essentielle dans l'institutionnalisation des théâtres dans l'Empire, et fait ainsi partie de la préhistoire de l'idée de « théâtre national ». Le présent ouvrage, riche en documents iconographiques, se situe au croisement de l'esthétique, de l'histoire et de la musicologie.

Gérard LAUDIN

Pascal GRIENER, *La République de l'œil. L'Expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, coll. « Collège de France », 2010, 335 p., 46 ill.

Collectionneur intrépide et savant très méthodique, l'A. propose à partir de quatre conférences au Collège de France une expérience de l'art du 18<sup>e</sup> siècle qui est, d'abord, la sienne propre, ce qui donne à son livre une coloration unique. Mais le « curieux » sait s'effacer devant l'analyste, dont l'érudition sur le champ européen de l'histoire de l'art est impressionnante. Après d'autres, mais avec sa sensibilité particulière, il montre le rapide développement du collectionnisme au 18<sup>e</sup> siècle, qui aboutit, en particulier, à la laïcisation – il parle même de démythologisation – de la sculpture religieuse au profit du simple et profond regard de l'amateur. En revanche, l'A. marque les affinités singulières du collectionneur compulsif avec le dévot : il connaît les limites de son addiction – la mort – et la vacuité d'une entreprise pourtant essentielle à son désir de vivre. L'amateur est un solitaire qui préfère, comme le montre l'A. par divers exemples, jouir dans la pénombre du mystère d'une œuvre qu'il cèle à autrui. Le connaisseur n'est pas préteur. Si les voyageurs du Grand Tour, de Montesquieu à Dupaty, s'initient alors à une culture visuelle qui n'a que peu à voir avec celle des livres, le « fantôme de l'image artistique » (Georg Forster) ou l'image déglacée par l'œuvre (Joseph Addison) peuvent être transmis par le ressenti de l'écrivain d'art, qui construit une espèce de galerie immatérielle au titre de l'expertise. La représentation gravée de salons de peinture parisiens ou londoniens propose des champs de batailles dont l'amateur est la cible explicite. L'A. montre comment l'expertise qui est une forme de chasse solitaire, elle aussi, devient au 18<sup>e</sup> siècle le propre des rabatteurs d'État (diplomates et envoyés spéciaux) et des amateurs dans les premières salles de vente : le vrai, le faux, la copie sont leurs gibiers, et la prise de décision instantanée leur risque et leur obligation. L'étude scientifique des objets devient aussi la marque de cette compétence nouvelle que l'amateur s'arroge au nom d'une autopsie technique : la matière parle. Le « technologue empirique » naît. Outre les recueils de planches gravées selon des techniques illusionnistes du dessin ou du lavis (fac-simile, chiaroscuro, manière de sanguine, etc.), on voit se publier les vies d'artistes et les correspondances de peintres et de sculpteurs propres à « l'expérience de l'art ». Une bibliographie générale eût été utile à ce livre, très neuf sur un sujet brillamment débroussaillé par Krzysztof Pomian et par Antoine Schnapper.

François MOUREAU

Tony HALLIDAY, *The Temperamental nude : class, medicine and representation in eighteenth-century France*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 2010, 05, 2010, 258 p.

Ouvrage posthume d'un historien de l'art célèbre pour son travail sur les portraits au lendemain de la Révolution, ce livre original part de la question des tempéraments et de la médecine humorale pour examiner l'évolution de la représentation du nu en France pendant les Lumières. Si les « académies » d'hommes constituaient le point culminant des études artistiques d'après le modèle, l'auteur entend ici examiner les enjeux politiques des figures dénudées dans les arts, en particulier au moment de la Révolution. Il se fonde sur un riche corpus iconographique – et on saluera la présence, dans le volume, de représentations nombreuses, toutes, malheureusement, en noir et blanc – de la statuaire classique aux caricatures révolutionnaires. Plusieurs tableaux de David servent d'appuis aux temps forts