

# Un opéra pour les yeux

Rémy Campos

Celui qui se détachera un moment de la partition du *Tribut de Zamora* pour se pencher sur le spectacle concrètement représenté à l'époque de Gounod n'est pas à l'abri de certaines surprises : les critiques musicaux ne débattent-ils pas alors de la forme des casques berbères, de la compétence en équitation du baryton Lassalle ou de la bonne tenue d'un défilé de cent vierges ? Parce qu'elle ne nous est plus familière, cette époque du théâtre révolue nécessite, pour être comprise aujourd'hui, un important effort d'imagination historique. Tentons l'aventure.



## L'ANCIEN THÉÂTRE ORATOIRE

La suspension de l'action dramatique reprochée à Gabrielle Krauss par les tenants de la modernité esthétique se déroulait à l'avant-scène. Dans les salles, le *proscenium* se détachait plus nettement encore qu'aujourd'hui de la scène proprement dite et permettait aux chanteurs de s'avancer au-dessus de l'orchestre au plus près du public. L'avant-scène bénéficiait du meilleur éclairage : une rampe brillant de mille feux qui mettait les visages des artistes en pleine lumière. C'est là que les solistes s'installaient le temps d'un air ou d'un ensemble, mais il n'était pas rare que les chœurs y viennent aussi.

Les fréquentes sorties des chanteurs-orateurs en dehors du cadre de scène pour atteindre le *proscenium* qui leur servait de tribune étaient justifiées par une conception de la mise en scène qui voyait dans l'action dramatique un discours de convention (on chantait au lieu de parler) posé devant des décors en toiles peintes. Apparemment, la division était franche entre la parole chantée et la partie visuelle du spectacle. Les choses étaient cependant plus complexes puisque l'art de l'acteur d'opéra mêlait étroitement diction, chant et geste.

Pour nombre de critiques, Gabrielle Krauss réunissait toutes les qualités de l'orateur lyrique : excellente chanteuse bien sûr, elle était aussi une oratrice hors pair. De l'avis général, ces talents conjugués bénéficièrent à plusieurs pages du *Tribut de Zamora*. C'est la cantatrice qui réussit au troisième acte à mettre en valeur ce que Gounod espérait transformer en scie : l'hymne que les choristes n'avaient pas réussi à animer dans le final du premier acte. C'est encore elle qui parvint à sauver la situation convenue de la reconnaissance :

M<sup>me</sup> Krauss fera peut-être durer ce succès précaire. Elle s'est montrée tragédienne aussi admirable que grande cantatrice dans un rôle de bas mélodrame ; elle l'a rajeuni de son souffle et relevé de son style. La vie dramatique, l'émotion poignante, l'éloquence du geste et de l'attitude ne sauraient aller au-delà.

(*Moniteur universel*, 4 avril 1881)

Le savoir-faire du chanteur comprenait non seulement la technique vocale, mais aussi les règles organisant les déplacements scéniques, les mouvements des bras ainsi que les expressions physiognomiques. *Le Figaro* contient un témoignage saisissant sur la manière dont Gabrielle Krauss avait composé son personnage d'Herмоса :

En voyant la Krauss apparaître tapie sous son burnous blanc, un buisson de cheveux noirs voilant son front et flottant sur ses épaules, l'œil fixé sur un implacable lointain souvenir, la physionomie fermée aux choses de la vie

présente – le public n’a pas besoin qu’on donne un nom à cette étrange figure : son émotion, qui s’y attache, sait qu’elle s’appelle la fatalité du drame ! Il faut suivre, sur le visage de la Krauss, le sourire de la raison déchirant le sombre masque de la folie. Déplaçant l’art pour l’agrandir, l’artiste non moins savante qu’inspirée, *joue* avec sa voix et *chante* avec son geste ; ses poses, ses attitudes en scène, sans cesser d’être l’expression juste de la nature et de la passion, ont toujours la ligne, l’ampleur ou [le] contour harmonieux de la statuaire. C’est avec le secours d’un art parallèle au sien, que la Krauss, jusque dans un beau silence, sait être encore une grande tragédienne lyrique.

(*Le Figaro*, 3 avril 1881)

Au fil du compte rendu se dessine l’idéal accompli d’un tout harmonieux où musique et plastique se confondent. Le modèle est clairement celui du tragédien classique et à l’arrière-plan celui de la sculpture antique, réservoir inépuisable de poses gracieuses parfaitement connues des spectateurs.

De l’ancien art scénique des chanteurs, il ne reste quasiment rien : de brèves descriptions dans la presse, quelques pages dans de rares manuels, des gravures et des photographies d’artistes prises en studio dans les costumes et les attitudes amenés du théâtre. Autrement dit, des images figées de ce qui n’était qu’un perpétuel mouvement. Transmis oralement et par l’imitation de génération en génération, le fond commun de gestes n’a pas survécu à la rupture de tradition du dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque les metteurs en scène (pour la plupart venus du théâtre parlé) entendirent aussi régenter le jeu d’acteur.



#### LA MISE EN SCÈNE PROPREMENT DITE

Dans les théâtres, on a longtemps distingué les mouvements du visage et les gestes dont la composition était abandonnée à chaque acteur, des déplacements scéniques qui étaient fixés par un groupe de professionnels.

Entrées et sorties, passades entre artistes, processions constituaient le domaine spécifique de la mise en scène. Installés dans ce qu'on appelait un guignol, sorte de coque mobile dressée dos à la salle sur le *proscenium* le temps des répétitions, librettistes, compositeur, régisseur et directeur indiquaient aux chanteurs les principaux déplacements : « entrez côté jardin », « approchez-vous d'un tel », « gagnez le milieu de la scène », etc.

Du *Tribut de Zamora*, il ne reste que deux livrets de mise en scène rédigés pour des salles de province. Les régisseurs y ont placé des plans d'implantation des décors et consigné des indications de mouvements et de loin en loin la disposition des personnages à des moments clefs de la pièce. Ainsi, dans celui conservé à la suite de représentations données à Brest en 1886, on lit pour le troisième acte :

Hadjar fait un mouvement vers Ben-Saïd, qui l'arrête. Manoël est remonté près des soldats pour les défier ; ils s'emparent de lui pendant que Ben-Saïd achève sa phrase. Xaïma qui est entrée par le portique G, voyant le danger couru par Manoël, se dirige vivement vers la fenêtre A, et monte sur la marche du haut, pour dire : *Frappez cruels!*

*Hadjar*

*Soldats*

*Xaïma*

*Manoël*

(trois marches sont dessinées ici)

(Ch. Delaire, livret de mise en scène pour *Le Tribut de Zamora*, Brest, 3 avril 1886, Bibliothèque historique de la Ville de Paris)

Pour se représenter l'apparence finale du spectacle, il faut réunir d'autres pièces : maquettes des décors et des costumes, documents d'archives ou rares gravures. C'est au prix d'un patient effort de reconstitution que l'on peut se faire une idée de la dimension visuelle des *grands opéras*. Travail d'autant plus indispensable que l'Académie de musique, où le genre était né, accordait une grande importance à la partie matérielle des représentations. Le cahier des charges interdisait le réemploi des décors et des costumes. *Le Tribut de Zamora* fut ainsi l'occasion d'un incident causé par la réutilisation de quatre-vingts costumes pris dans des pièces du réper-

toire et par la mauvaise qualité du matériau employé pour la confection des boucliers...

Lorsqu'une œuvre ne se maintenait pas au répertoire de l'Opéra de Paris, ses décors étaient plutôt déclassés que réemployés – pour ne prendre que des œuvres de Gounod : ceux de *Polyeucte* (créé en 1878) sont « recyclés » en 1885, ceux du *Tribut de Zamora* (1881) dès 1885, ceux de la reprise de *Sapho* (1884) cinq ans après. L'animation de ces somptueuses décorations était évidemment intégrée par les auteurs lors de la composition des œuvres qu'ils destinaient à l'Opéra. Et elle était attendue par la majorité des spectateurs qui venaient au Palais Garnier pour profiter des marches, défilés, processions, scènes de foule pittoresques, ballets, effondrements et incendies divers. *Le Tribut de Zamora* n'échappe évidemment pas aux usages :

Ce qu'il faut louer encore, c'est le haut luxe de la mise en scène : la couleur locale, absente de la partition et du poème, se déploie magnifiquement, en revanche, sur les décors et sur ses costumes. Toute l'Espagne chevaleresque et musulmane du neuvième siècle revit de pied en cap dans ces quatre tableaux, avec ses pompes grandioses et barbares. On peut les ranger parmi les plus beaux qu'ait jamais montrés l'Opéra.

(*Moniteur universel*, 4 avril 1881)

Ouvrons le livret et la partition. Au premier acte, on assiste à une entrée de cavaliers arabes. Au deuxième, à une danse de Maures, à un cortège de cent vierges suivi d'une marche des captives et enfin à une scène pittoresque – la vente des prisonnières. Au troisième acte, c'est un ballet complet et une scène de duel. Au quatrième... rien de particulier – ce qui fut déploré par beaucoup ! Au lendemain de la création du *Tribut de Zamora*, des critiques témoignent de l'intérêt que l'on pouvait porter, un demi-siècle après la création des grands opéras de Meyerbeer ou de Halévy, à ce qu'on appelait la « pompe scénique » :

L'entrée de Lassalle est superbe. Il arrive à cheval, entouré d'un état-major brillant. Les cavaliers couverts d'armures et d'étoffes éclatantes, les hérauts

d'armes magnifiques, et les Berbères vêtus de laine blanche, la lance au poing. Il y a énormément de Berbères dans le nouvel opéra. Il paraît que dans la figuration, on se disputait cet emploi. Tout le monde aurait voulu être Berbère.

(*Le Figaro*, 2 avril 1881)

Les moindres détails de l'intrigue sont prétextes à un étalage de luxe inouï, au moment où le Palais Garnier (inauguré en 1875) abrite des dizaines de professionnels spécialisés (tailleurs, perruquiers, cordonniers, etc.) et dispose de moyens considérables. Avec un œil averti, le journaliste du *Figaro* détaille encore le costume de Lassalle et les aménagements qu'il a fallu faire subir à son casque copié d'un original historique pour lui permettre de chanter à l'aise... et M<sup>lle</sup> Krauss n'est pas en reste avec ses somptueux atours.

Réduire les fastes de l'Opéra à une succession de parades de cirque dérisoires serait un contresens. C'est en connaisseurs que beaucoup de spectateurs apprécient les détails de la reconstitution historique, la facture des décors ou la qualité d'agencement des tableaux vivants par le régisseur Adolphe Mayer. Nombreux sont ceux qui semblent se promener dans une galerie d'images familières faisant pendant aux toiles historiques du Salon de peinture. Dans tous les moments où la scène prend le dessus sur la fosse, la partition de Gounod est décorative. D'ailleurs, le critique du *Moniteur universel* cité précédemment suggère même, avec sa remarque sur l'absence de couleur locale dans la partition, que cette musique d'ameublement n'a plus besoin de prendre à sa charge le rendu de l'époque et du lieu de l'action. Au fil des décennies, les pompes scéniques étaient devenues un objet artistique à part entière avec ses règles esthétiques, ses réussites mémorables et ses échecs, ses savoir-faire techniques, et même ses parodies sur les scènes secondaires. Les compositeurs ne rechignaient alors pas à la modestie pour laisser l'œil profiter du coûteux spectacle. En 1881, Gounod – qui était incontestablement le premier d'entre eux – ne songea pas un instant déroger à la règle.



## LE GOÛT DU SPECTACULAIRE

En 1882, l'administrateur du Théâtre-Français – Émile Perrin – fait face à une polémique lancée par le célèbre critique de théâtre Francisque Sarcey qui reproche à sa mise en scène du *Roi s'amuse* de Victor Hugo d'être trop marquée par son expérience de directeur de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. La réplique de Perrin est longuement argumentée :

À l'Opéra, dans les scènes où la figuration et les masses chorales doivent prendre part à l'action dramatique, la musique apporte au metteur en scène un concours inappréciable. Le rythme, la mesure animent et soutiennent ces masses un peu inertes par elles-mêmes, les puissantes sonorités des instruments et des voix couvrent les bruits incommodes de la scène; tout devient facile, le désordre même se discipline et se règle sous les larges accords de l'orchestre. Au Théâtre-Français, au contraire, où la parole doit régner en souveraine, où le moindre bruit est une gêne, où la moindre manœuvre ne peut être tolérée sur le théâtre une fois le rideau levé, la tâche est bien autrement délicate et malaisée. Encore le musicien trouve-t-il souvent que les chœurs agissent trop. Que dira donc le poète, qui est à lui seul toute sa symphonie, si les figurants se démènent tandis qu'il exprime dans le plus noble langage tous les sentiments qui animent les personnages de son drame et que, pénétrant dans l'âme de chacun d'eux, il fait parler tour à tour la tendresse du père, le désespoir de la fille, les fureurs de la vengeance, le crime inconscient ou hideux?

(Émile Perrin, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1883, p. LXVI)

À en croire l'un des hommes de théâtre les plus expérimentés de son temps, l'art noble, mais fragile du discours parlé s'opposerait aux artifices grossiers, pour ne pas dire triviaux, du spectacle lyrique. Le point de vue de Perrin, même pétri d'expérience pratique, est toutefois discutable. Depuis quelques années, les historiens ont montré que ce qui relevait du spectaculaire au XIX<sup>e</sup> siècle devait être traité comme une composante essentielle de l'esthétique scénique du temps. L'observation vaut particulièrement pour

l'opéra où l'on apportait un souci dispendieux et une obsession presque maniaque aux reconstitutions archéologiques afin de rivaliser avec la peinture d'histoire :

On voulait d'abord donner une grande importance à ce cortège de cent vierges. Mais M. Vaucorbeil, qui a monté le nouvel opéra avec un goût artistique dont on ne saurait trop faire l'éloge, a supprimé les cortèges. Il est vrai qu'on en a un peu abusé dans *Le Roi de Lahore*, dans *Polyeucte* et dans *Aïda*. Celui des vierges espagnoles n'a donc que fort peu d'importance. En revanche, il a beaucoup de couleur. Un instant, pour l'accentuer davantage, il avait été question à l'Opéra de mêler quelques chameaux à l'escorte des captives. Mais M. Régnier, qui est non seulement un metteur en scène de premier ordre, mais un fin érudit, est venu, son Buffon à la main, prouver que les Maures n'avaient jamais pu acclimater le chameau en Espagne. D'ailleurs, on avait déjà vu des chameaux à l'Opéra, dans la *Caravane* de Grétry. Seulement c'étaient des chameaux en carton : un figurant dans le train de derrière, un autre dans le train de devant. Ce fut un succès immense. Aujourd'hui on se montrerait probablement plus difficile.

(*Le Figaro*, 2 avril 1881)

En 1881, *Le Tribut de Zamora* voit le jour au moment où se conjuguent une forte attente du public parisien en matière spectaculaire, une équipe artistique et technique de premier ordre, une manne financière quasi illimitée et surtout une cohérence esthétique éprouvée depuis plusieurs décennies quant à la manière de traiter la question scénique. Il faut reconnaître qu'il est aujourd'hui difficile de mesurer la puissance suggestive de cette entreprise. Au moins aurons-nous essayé d'en donner une idée.

---

# L'ILLUSTRATION

JOURNAL UNIVERSEL

PRIX DU NUMÉRO : 75 CENTIMES

Collection complète (33) — Volume mensuel : 25 fr.

Les abonnés d'un an ont droit à une livraison et à un exemplaire d'un supplément en plus, à voir sur l'opus de l'abonnement.

30<sup>e</sup> ANNÉE — VOL. LXXVII — N° 180

SAMEDI 9 AVRIL 1881

BUREAUX : 13, RUE ST-GEORGES, PARIS

PRIX D'ABONNEMENT

PARIS : L'ANCIENNE : 3 mois, 3 fr. 50; 6 mois, 6 fr. 50; 1 an, 12 fr.

ÉTRANGER : Pour tous les pays par la poste : 3 mois, 11 francs; 6 mois, 21 francs; 1 an, 42 francs



LE TRIBUT DE ZAMORA

OPÉRA EN QUATRE ACTES DE MM. D'ANNASSY ET MUREL; MUSIQUE DE M. GOUNOD

Traduits avec : Le duc — Directeur de MM. Cognat et Lacroix sncs.

Page de titre de *L'Illustration* du 9 avril 1881.  
Collection Braam.

Front page of *L'Illustration*, 9 April 1881.  
Braam Collection.