

La mise en scène de la création de Cendrillon : voyage à travers « les beaux pays bleus »

Jonathan PARISI

S'il est, historiquement, une collaboration riche et productive entre un musicien et un metteur en scène, c'est bien celle qui a réuni Albert Carré et Jules Massenet, de 1898, date à laquelle Carré est nommé directeur de l'Opéra-Comique, jusqu'à la mort du compositeur en 1912. En effet, la collaboration entre les deux hommes est à l'origine de sept reprises historiques parmi les grandes œuvres du compositeur : *Manon* (1898), *Werther* (1903), *Le Jongleur de Notre-Dame* (1904), *Chérubin* (1905), *Marie-Magdeleine* (1906), *Sapho* (1909), doté pour l'occasion d'un nouveau tableau écrit par Carré, *Thérèse* (1911), mais également de deux créations : *Cendrillon* (1899) et *Grisélidis* (1901).

Cendrillon constitue donc la première rencontre entre Carré et Massenet autour d'une création. Selon le registre de l'Opéra-Comique¹, le compositeur est extrêmement présent aux répétitions de l'ouvrage (soixante jours sur les quatre-vingt-dix-huit jours de répétition) et prend part à chaque séance collective et/ou scénique, *a fortiori* celles en costumes et avec décors.

Ainsi, l'œuvre telle que nous la connaissons aujourd'hui résulte directement de cette complicité entre le compositeur et le metteur en scène. En effet, le biographe de Massenet, Louis Schneider, nous informe que l'œuvre était initialement précédée d'une « Préface² », sorte de tableau permettant au public de faire connaissance avec les personnages de la pièce qui devaient apparaître

¹ Registre de l'Opéra-Comique, saison 1898-1899, F-Po [R. 180 638.

² Voir Louis SCHNEIDER, *Massenet*, Paris : Carteret, 1908, p. 222.

tous ensembles sur scène, groupés devant un rideau illustré des principales scènes du conte de Perrault. Mais Carré, à la veille de la répétition générale, comprend que cette « Préface » va contre l'effet de surprise, contre l'illusion dramatique elle-même et décide, avec l'accord des auteurs, de supprimer celle-ci.

La confiance accordée par Massenet au metteur en scène est telle que le compositeur retirera ce tableau introductif de sa partition.

Néanmoins, cette « Préface » nous renseigne sur la démarche de Massenet et de son librettiste, Henri Cain, visant à faire s'évader le spectateur, le faire rêver, lui faire oublier son quotidien, comme l'indique très bien le texte que devait déclamer Pandolfe :

Salut, Dames, Messieurs et gentes Demoiselles !
Pour échapper au noir des choses trop réelles,
Laissez-nous vous bercer de récits merveilleux.
Oubliez, pour un temps, les chagrins, les querelles,
Redevenez enfants, croyez au fabuleux,
Plaignez bien Cendrillon, aimez la bonne fée,
Redoutez les lutins de la lande sacrée,
Et soyez indulgents ; on jouera de son mieux,
Pour vous faire envoler par les beaux pays bleus³ !

Ces derniers vers trouvent d'ailleurs leur écho à l'extrême fin de l'œuvre où l'ensemble des protagonistes s'exclame : « la pièce est terminée, on a fait de son mieux pour vous faire envoler par les beaux pays bleus ». Dès lors, ce « merveilleux », souhaité par les auteurs, implique que le metteur en scène sache piocher les bons éléments dans sa boîte à outils. Éclairages, « trucages », « effets spéciaux », deviennent ainsi les ingrédients indispensables à la réalisation de la formule magique. Ce sont eux, en effet, qui feront accéder le spectateur à ce monde féérique.

À ce titre, la mise en scène de *Cendrillon*⁴ fait état d'un réel souci d'utilisation de l'éclairage. En effet, ayant pris conscience de son fort potentiel dramatique, Carré avait fait installer l'éclairage électrique dans son théâtre durant l'année 1898, si bien que l'Opéra-Comique était devenu l'une des salles les plus modernes d'Europe en termes d'installations techniques.

³ Ce texte déclamé, initialement écrit pour la préface de l'œuvre, nous est restitué par Louis Schneider. Voir SCHNEIDER, *Massenet*, p. 223.

⁴ *Cendrillon, mise en scène de M. Albert Carré, rédigée par Mr Émile Bertin*, manuscrit anonyme d'un copiste, s.l., [1899 ?], Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, C 9 (I).

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène.* Mars 2011.

Jonathan PARISI, « La mise en scène de la création de *Cendrillon* :
voyage à travers “les beaux pays bleus”. »

On poursuit activement les travaux d'aménagement intérieur du nouvel Opéra-Comique. Les opérations du concours [...] institué pour l'installation de l'éclairage électrique de ce théâtre sont terminées. C'est le projet de la compagnie générale de travaux d'éclairage qui a été classé premier par la commission, et cette société est chargée d'exécuter les travaux, qui comprennent notamment un nouveau système très ingénieux de réglage de la lumière sur scène [...]. Cette importante invention, qui permet de graduer insensiblement la lumière en passant du jour à la nuit et réciproquement, et de modifier les teintes à l'infini, sans aucune des saccades que comportait l'emploi des jeux d'orgue anciens, est appelée à rendre les plus grands services à l'art de la décoration et de la mise en scène dans les théâtres. Elle avait sa place marquée sur notre seconde scène lyrique, où M. Carré désire voir appliquer les derniers perfectionnements de l'art théâtral⁵.

Cette utilisation efficace et accrue de l'éclairage électrique s'accompagne alors de différents trucages dont Carré avoue l'indispensable convocation.

J'avais dû, bien entendu, user de « trucs » pour tout ce qui était effets magiques. Rien n'amusait davantage Massenet que de suivre, parmi ces artifices de théâtre, la matérialisation de ces jeux de scène et de lumière⁶.

Dès lors, nous nous intéresserons essentiellement à la traduction scénique de cette volonté d'évasion et de merveilleux formulée par les auteurs. Nous verrons alors que le recours aux effets spéciaux et trucages, ou qu'une utilisation accrue de l'éclairage électrique, sont systématiquement reliés aux scènes de la Fée. Ainsi, la Fée, marraine de *Cendrillon* peut à bien des égards être rapprochée de celle que l'on nommait à la fin du XIX^e siècle : « Fée électricité ». Sa présence dans l'ouvrage et l'utilisation par celle-ci de « formules magiques » rendent non seulement indispensable la convocation de différents trucages, mais justifient également leur intervention sur le plan dramatique.

« Cendrillon tu seras la beauté sans pareille ! »

Vêtue de simples nippes au début du premier acte, la jeune fille sera très vite transformée par sa marraine en une véritable princesse prête à se rendre au bal de la cour.

Le premier costume de *Cendrillon*, celui d'une domestique, contraste tout à fait avec celui de Noémie⁷, bien plus sophistiqué et nous renseignant davantage

⁵ *Le Ménestrel*, 8 mai 1898, p. 150.

⁶ Albert CARRÉ, *Souvenirs de théâtre*, édité par Robert FAVART, Paris : Plon, 1950, p. 246.

quant à l'esthétique générale de la mise en scène de Carré⁸. En effet, le grand col bordé de dentelle du costume de Noémie est caractéristique du XVII^e siècle et côtoyait les fraises et autres collerettes qui, appartenant davantage à la Renaissance, commençaient à se faire plus rares. Les ornements de perles, les pierreries, la dentelle, renvoient aux portraits féminins du début du XVII^e. Ce col, que l'on retrouve également dans le costume de Dorothée et de M^{me} de la Haltière, rappelle la « collerette Médicis » immortalisée par le tableau⁹ de Frans II Pourbus, représentant Marie de Médicis dans une tenue tout à fait semblable à celle de la marâtre et de ses deux filles.

De sorte que si l'on ajoute à l'ensemble des éléments mentionnés, non seulement le jupon en forme de cloche et marquant la finesse de la taille, mais aussi les manches tailladées et ballonnées, nous pouvons alors rapprocher les costumes des trois femmes de ceux de l'aristocratie du début du XVII^e, et les apparenter ainsi au style Louis XIII.

Mais revenons à la transformation de *Cendrillon* par sa marraine la Fée. La préparation de ce premier trucage intervient pendant l'air de la jeune fille (« Ah ! que mes sœurs sont heureuses... ») juste après le départ de Noémie et Dorothée pour le palais. En effet, tandis que le « petit grillon », resté seul au foyer, vient se blottir contre l'âtre de la cheminée, Carré indique :

Elle fait un petit geste de la main droite comme pour fermer ses paupières.
Puis elle vient se placer doucement dans la petite niche de la cheminée pour dire : Dormons ! Elle appuie sa tête au fond. À ce moment-là, le sosie et la Fée prennent leurs places¹⁰.

Ainsi, la transformation de *Cendrillon*, si elle implique bien entendu la présence de la Fée, nécessite aussi celle d'un sosie et enfin l'utilisation d'un tourniquet, qui constitue à lui seul la clé du trucage. Carré, dans son livret de mise en scène, expose le fonctionnement de ce tourniquet. Il s'agit pour la jeune fille de s'installer sur un siège lui-même incorporé au tourniquet (voir illustration 1) qui, en temps voulu, sera mis en action pour faire disparaître la vraie

⁷ Voir : photographie de M^{lle} Tiphaine dans le rôle de Noémie lors de la création de *Cendrillon* à l'Opéra-Comique, [mai 1899], F-Po [Ph. 23 XVII, photographie n° 29].

⁸ Rappelons que, pour *Cendrillon*, Carré fait à nouveau appel au costumier Charles Bianchini, avec lequel il a pris l'habitude de travailler depuis sa nomination à la tête de l'Opéra-Comique l'année précédente.

⁹ Frans II Pourbus, dit le Jeune, *Marie de Médicis, reine de France* (vers 1609-1610), Musée du Louvre.

¹⁰ *Cendrillon, mise en scène de M. Albert Carré.*

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène.* Mars 2011.

Jonathan PARISI, « La mise en scène de la création de *Cendrillon* :
voyage à travers “les beaux pays bleus”. »

Cendrillon, incarnée par Julie Guiraudon¹¹, et laisser apparaître un sosie. L'utilisation de ce sosie, vêtu et positionné exactement comme la véritable Cendrillon, permet alors à l'interprète principale, ayant disparu en coulisses, de changer de costume afin de réapparaître plus tard dans sa tenue de bal.

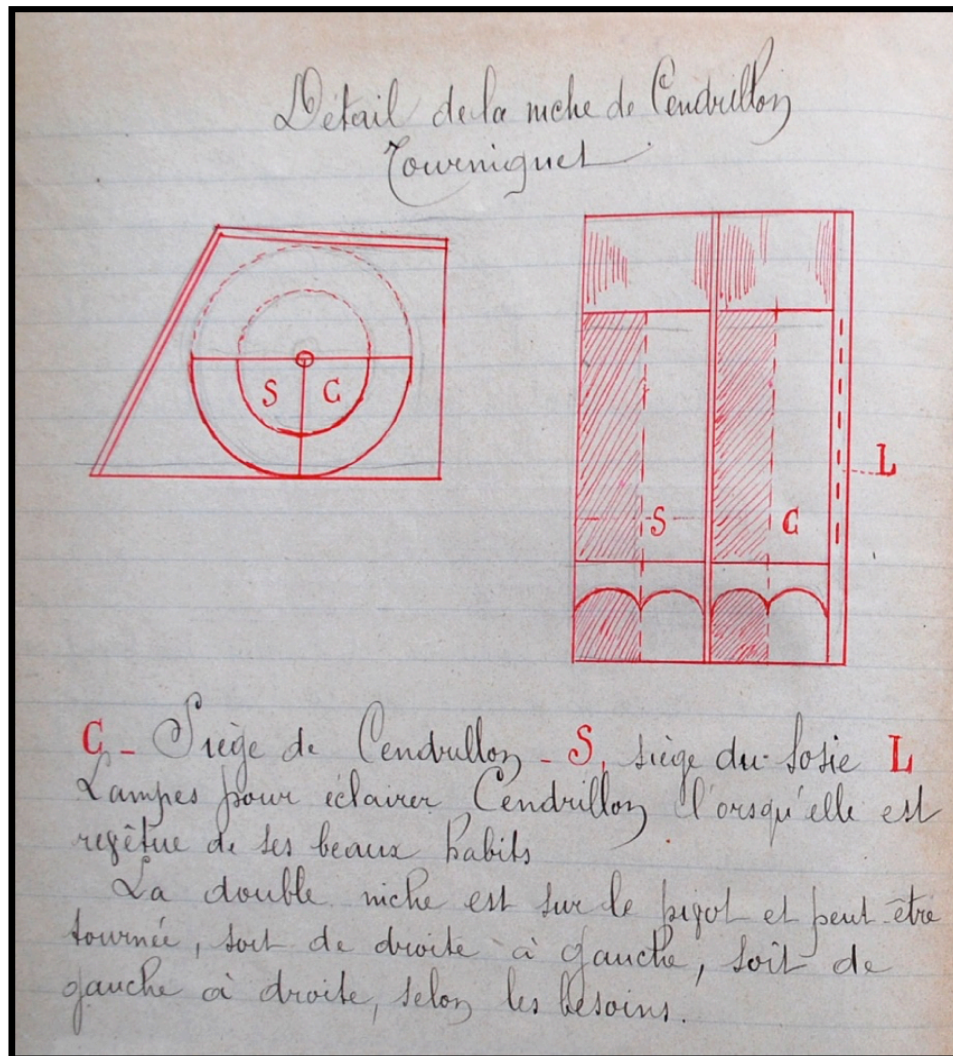


Illustration 1. Détail de la niche de Cendrillon et du tourniquet, croquis des trucages de l'acte I de *Cendrillon*, mise en scène de M. Albert Carré, rédigée par M. Émile Bertin, manuscrit anonyme d'un copiste, s.l., [1899].

© Bibliothèque Historique de la Ville de Paris [C 9 (I)]

¹¹ Julie Guiraudon, née à Bordeaux le 9 décembre 1873, fut l'épouse d'Henri Cain, auteur du livret de *Cendrillon*. La jeune soprano, ayant obtenu en 1896 les premiers prix d'opéra et d'opéra-comique du Conservatoire de Paris, a notamment créé le rôle d'Irène dans *Sapho*, et celui de Mimi lors de la création française de *La Vie de Bohème* de Puccini (juin 1898).

« Sylphes, lutins, follets, accourez à ma voix, de tous les horizons, à travers les espaces... »

Ce système d'apparition et de disparition, prenant efficacement place dans le traitement scénique de la féerie, n'est pas le seul employé par Carré dans sa mise en scène. En effet, installés sur un bâti de glace transparent et éclairé par le dessous, les Esprits, créatures magiques convoquées par la Fée, entrent en scène par le plancher (voir illustration 2).

Cette entrée, par le dessous de scène, est à l'époque du meilleur effet, d'autant qu'elle s'accompagne d'un éclairage rouge, par le dessous, renforçant l'apparition de ces êtres surnaturels. Citons alors Nicole Wild qui évoque cette entrée en scène tout à fait saisissante.

La nouveauté consistait en effets lumineux reposant sur des jeux de glaces. Ils furent exploités à l'acte I et à l'acte III, pour le tableau du chêne. Dans la chaumière de *Cendrillon*, on avait disposé un bâti de glaces sur lequel se plaçaient les six esprits habillés de longues ailes. Lorsqu'elles étaient déployées, on projetait par en dessous, au moyen de verres colorés, une lumière rouge, puis violette. D'autres projections se succédaient et se croisaient, venant soit des cintres, soit des coulisses : lumière bleue pour la nuit, lumière blanche pour la lune, orange pour la cheminée. Des follets, joués par de jeunes enfants, s'échappaient d'un coffre éclairé de l'intérieur par une lampe rouge¹².

Ainsi, l'usage des éclairages, et notamment des couleurs, semble être au cœur de cette scène. Carré exploite ici la lumière de toutes les façons possibles : par la façade, les cintres, les coulisses et même par ce fameux coffre « magique » qui, lorsqu'il s'ouvre, projette de nouveaux rayons lumineux.

Cette utilisation très efficace de l'éclairage électrique est par ailleurs renforcée par les costumes des Esprits et le jeu de scène de ceux-ci. En effet, les danseuses incarnant les six Esprits portent des costumes munis d'ailes aux formes étranges, aux motifs tachetés, zébrés pour certains, et aux textures brillantes. Ces ailes, une fois déployées, reflètent alors la lumière rouge, projetée au travers du bâti de glace.

¹² Nicole WILD, « Iconographie de Massenet dans les collections de la Bibliothèque Nationale et de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris », *Massenet en son temps*, sous la direction de Gérard CONDÉ, actes du colloque de novembre 1992, II^e Festival Massenet, Saint-Etienne : Association du Festival Massenet et Esplanade Saint-Etienne Opéra, 1999, p. 202-203.

Ce principe de réflexion et d'amplification de l'éclairage par le costume peut être rapproché de la danse serpentine de Loïe Fuller¹³. La célèbre interprète, virevoltant à travers les faisceaux kaléidoscopiques de projecteurs, vêtue de longues draperies de gaze transparentes, avait développé un numéro spectaculaire suscitant l'intérêt de toute l'avant-garde artistique et notamment des symbolistes¹⁴. Au vu de l'intérêt général pour le numéro de la danseuse, il ne semble pas étonnant qu'Albert Carré, déjà conscient du fort potentiel dramatique de l'éclairage, se soit intéressé au travail de Loïe Fuller¹⁵. Si bien qu'il fera un nouveau clin d'œil à celle-ci au cours du tableau du Chêne des fées :

Aussitôt le tableau éclairé, paraissent au fond derrière le chêne, à droite et à gauche, trois danseuses de chaque côté. Elles font avec leurs écharpes des poses gracieuses et tournent en dansant presque sur place dans la brume¹⁶.

Pour autant, si chaque apparition en scène des Esprits fait appel au registre du fantastique, ces êtres surnaturels demeurent attachés à la présence de la Fée, dont l'entrée n'est pas moins spectaculaire. Débutant son air (« Ah ! douce enfant... ») en étant dissimulée derrière la cheminée, elle apparaît durant le sommeil de Cendrillon. En effet, alors que la jeune fille vient se blottir dans sa petite niche, incorporée au tourniquet (voir illustration 2), Carré indique qu'« on fait la nuit au cadre de la Fée¹⁷ », et que l'« on éteint également le feu de la cheminée et la projection sur Cendrillon¹⁸ ». L'espace scénique se trouve entièrement plongé dans la pénombre ; les machinistes lèvent ainsi la toile métallique fermant le foyer de la cheminée, afin de laisser passer la Fée. Située à présent dans l'âtre de la cheminée, la Fée permet de cacher Cendrillon endormie dans sa niche et de mettre en marche le fameux tourniquet qui, par un mouvement de rotation inverse au sens des aiguilles d'une montre, fait disparaître Cendrillon et la remplace par son sosie. L'éclairage rouge-orangé de

¹³ Loïe Fuller (1862-1928) est une danseuse américaine ayant passé une grande partie de sa vie à Paris. Aux Folies Bergère, elle développa un numéro et un style à la fois particulier et novateur qui lui valut d'être largement imitée par les danseuses de sa génération.

¹⁴ Mallarmé, après avoir assisté au numéro de Loïe Fuller, parle d'une « ivresse d'art », ou encore de « vertige de l'âme » pour résumer ses impressions. Voir Stéphane MALLARMÉ, *Divagations*, Paris : Fasquelle, 1897, p. 179.

¹⁵ Rappelons également que Carré travaillait déjà, depuis son arrivée à l'Opéra-Comique, en collaboration avec la chorégraphe Mariquita qui, ayant été maîtresse de ballet aux Folies Bergère, avait certainement participé à l'élaboration du numéro de la danseuse américaine.

¹⁶ *Cendrillon, mise en scène de Mr Albert Carré.*

¹⁷ Même référence.

¹⁸ Même référence.

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène.* Mars 2011.

Jonathan PARISI, « La mise en scène de la création de *Cendrillon* :
voyage à travers “les beaux pays bleus”. »

la cheminée, figurant les braises, se rallume enfin pour révéler la Fée qui, n'ayant plus besoin de masquer la manipulation du tourniquet, vient tout à fait en scène. Notons, du reste, que la Fée entre dans la chaumière de Cendrillon par une cheminée, de la même manière que chez Méliès, dans son film *Cendrillon*¹⁹, datant lui aussi de 1899.



Illustration 2. Apparition des Esprits au 1^{er} acte de *Cendrillon*, mise en scène d'Albert Carré, photographie de LARCHER lors de la reprise de février 1909 au Théâtre Lyrique Municipal de la Gaité, *Le Théâtre* n° 243 (février 1909).

La caractérisation de la Fée, au-delà de son entrée en scène soulignée par un usage adéquat des éclairages, convoque alors tous les codes du merveilleux. Vêtue d'une sorte de déshabillé de soie, prolongé d'une traine aux couleurs rouges et orangés chatoyantes, celle-ci porte également une coiffe au tracé original qui lui confère une allure mystique tout à fait efficace. Notons d'ailleurs que la couronne tout comme le déshabillé du costume de la Fée sont autant de

¹⁹ D'une durée de six minutes, *Cendrillon* (1899) est le premier film de Méliès dépassant les 100 mètres de pellicule. Un coffret DVD dédié à Méliès, édité en 2008 par les Studio Canal, permet de visionner le film de son intégralité.

nouveaux éléments de rapprochement entre la mise en scène de Carré et le film de Méliès.

C'est en brandissant une branche de coudrier²⁰ en guise de baguette (voir illustration 2) que la Fée entre en action et donne ses instructions aux Esprits qui, chargés de tisser la robe de Cendrillon, recueillent préalablement les rayons de lune nécessaires, à travers la fenêtre de la chaumière. Pour réunir ces filaments magiques, les Esprits seront assistés de Follets, incarnés par quatre enfants. Ces petites créatures entrent en scène d'une façon tout aussi spectaculaire que les Esprits et la Fée, en sortant d'un coffre, projetant une lumière rouge lorsqu'il s'ouvre.

Les fiches costumes²¹ de la création nous renseignent quant aux habits des Follets, coupés dans un « tissu de soie noire » et formant « une combinaison jusqu'au coude et jusqu'au genou, puis dégradé de gris ». L'ensemble était agrémenté de broderies d'un « bleu étincelant » – nous trouvons également les termes de « paillettes bleues » ou encore de « bleu clinquant » – et de « chaussons de daim gris ». Les photographies²² publiées dans la revue *Le Théâtre* lors de la création nous permettent également de distinguer de petites ailes ou encore de petits chapeaux rehaussés d'antennes. Si bien que nous retrouvons toute la panoplie du personnage féérique, avec au cœur de celle-ci, la couleur bleue²³ et les textures pailletées ou brillantes, comme nous avons déjà pu le constater au sujet des Esprits.

Réunissant l'ensemble des créatures merveilleuses sous la baguette de la Fée, cette scène permet alors la confection « fictive » de la robe de bal de Cendrillon, et fait ainsi place au réveil de la jeune fille.

« Ô fleur d'amour ! on t'attend au bal de la cour »

Suite à une nouvelle injonction magique de la Fée, la véritable Cendrillon, autrement dit Julie Guiraudon, va réapparaître en scène et remplacer sa

²⁰ Le coudrier est l'ancien nom de l'actuel noisetier.

²¹ Fiches de costumes pour *Cendrillon* (création de mai 1899 à l'Opéra-Comique), s.d., F-Po [Arch. 19. [103].

²² Voir notamment MAIRET, photographie de scène de *Cendrillon* à la fin de l'acte I, « Pour en faire un tissu... », Opéra-Comique, [mai 1899], *Le Théâtre*, 19 (juillet 1899), p. 8.

²³ Rappelons l'importance de la couleur bleue dans l'ensemble de l'œuvre, aussi bien du point de vue du livret que du point de vue scénique.

doublure. Pour cette nouvelle manœuvre, il est indiqué par Carré que « tout le monde s'est rapproché de Cendrillon²⁴ ».

Ce regroupement devant le sosie endormi, doublé de l'extinction des lumières permet alors la manipulation du tourniquet dans le sens inverse, faisant disparaître le sosie et présentant Cendrillon revêtue de ses beaux habits. Ce principe d'extinction des éclairages est en lui-même discutable, car s'il vient certes assurer que nul ne pourra voir la mise en place du trucage, il souligne néanmoins, par le regroupement concentré des personnages en un même point, qu'une manœuvre est en train de s'opérer.

Il est possible d'établir un parallèle entre ce système d'extinction des lumières, lors de la mise en place d'un trucage, et l'utilisation chez Méliès de ce que Jacques Malthête appelle « effet de fumée instantanée²⁵ ». En effet, ce dernier explique que ce procédé de Méliès est « toujours introduit après un arrêt de caméra²⁶ » et « se substitue au personnage qui disparaît²⁷ ». Malthête précise enfin que ce sont « les diables et les gnomes qui surgissent le plus souvent des fumées, suivis de près par les fées²⁸ ».

Dans la mise en scène de Carré, l'extinction des lumières, à chaque apparition ou disparition d'un personnage, n'est donc pas sans rappeler cet effet de fumée utilisé au cinéma. Durant la scène qui nous préoccupe, la lumière ne reviendra en effet qu'une fois la manœuvre du tourniquet achevée, sur les mots : « Éveille-toi petite ! Éveille-toi²⁹ ! ».

L'incantation magique ayant été prononcée par la Fée, le cercle des danseuses et chanteuses incarnant les Esprits se ré-ouvre alors peu à peu. Chacune d'entre elles se repositionne en arrière scène pour laisser au public le plaisir d'admirer la nouvelle Cendrillon, métamorphosée (voir illustration 3). Notons à ce propos que la couleur bleue, utilisée pour la robe de Cendrillon, est convoquée cette fois pour un personnage humain, ne relevant pas du domaine du merveilleux. Mais rappelons que cette tenue, de par sa confection « magique », résulte d'un enchantement que la couleur bleue, associée jusque-là aux personnages surnaturels, vient souligner.

²⁴ *Cendrillon, mise en scène de Mr Albert Carré.*

²⁵ Jacques MALTHÊTE, « Un feu d'artifice improvisé ? Les effets pyrotechniques chez Méliès », revue 1895, 39 (février 2003), p. 64.

²⁶ Même référence.

²⁷ Même référence.

²⁸ Même référence.

²⁹ *Cendrillon, mise en scène de Mr Albert Carré.*

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène. Mars 2011.*

Jonathan PARISI, « La mise en scène de la création de *Cendrillon* :
voyage à travers “les beaux pays bleus”. »

Découvrant alors la robe qui lui permettra elle aussi de se rendre au bal, Cendrillon se voit également offrir par sa marraine l'attelage qui la conduira au palais.



Illustration 3. M^{lle} Emelen et M^{lle} Guiraudon dans les rôles du Prince Charmant et de Cendrillon, mise en scène d'Albert Carré, photographie de MAIRET lors de la création de mai 1899 à l'Opéra-Comique, *Le Théâtre* n° 19 (juillet 1899).

« Voici ton carrosse, princesse ! »

Faisant appel à un nouveau trucage, l'apparition du carrosse enchanté repose sur un principe plus habituel : la superposition de rideaux. Ces rideaux, éléments de décor constitués de toiles peintes et suspendus aux cintres, utilisent très souvent le système du trompe-l'œil pour figurer une perspective. Ils s'opposent ainsi aux éléments construits, en relief, implantés sur l'espace scénique en lui-même. Carré et son équipe de décorateurs avaient déjà prouvé, lors de la reprise de *Manon* en décembre 1898, leur grande maîtrise dans l'exécution de ces toiles peintes³⁰. Là encore, pour *Cendrillon*, Jusseaume³¹ réalise un ensemble de toiles tout à fait virtuoses qui, par une manœuvre simple mais très efficace, permet au carrosse d'apparaître dans la baie du décor de l'acte I.

Les rideaux de la chaumière ont été fermés durant la scène des Esprits (voir illustration 2), si bien que les machinistes ont pu débarrasser le décor de son escalier, côté jardin, et de sa verrière, côté cour (voir illustration 4), pour mettre en place l'ensemble de panneaux permettant l'apparition du carrosse. Une fois ces panneaux installés, la seule ouverture des rideaux de la chaumière laisse entrevoir les toiles peintes qui, par leur transparence et leur superposition, présentent : au lointain un paysage brumeux où siège le palais, et en premier plan le fameux carrosse enchanté qui mènera Cendrillon au bal (voir illustration 4bis).

Ce système de transparence des toiles peintes permet ainsi à Carré de concevoir un éclairage par le derrière, plongeant l'ensemble du décor dans une atmosphère bleutée tout à fait saisissante pour le spectateur, au point d'être citée par la quasi-totalité des critiques de l'époque.

Si la réalisation du carrosse, peint et non construit, semble avoir été parfaitement maîtrisée, tout décor en trompe-l'œil pose néanmoins un problème de crédibilité, surtout lorsqu'il est côtoyé de près par un acteur. En effet, l'évolution d'un personnage en contact proche avec la toile peinte annihile

³⁰ Voir Jonathan PARISI, *Albert Carré et Manon de Jules Massenet : la mise en scène de décembre 1898 à l'Opéra-Comique*, Mémoire de master inédit, Université de Saint-Etienne, 2010, p. 39-45.

³¹ Lucien Jusseaume (1861-1925) fut l'un des grands noms de l'art décoratif au théâtre. Il était aussi bon peintre qu'excellent constructeur et a mené l'utilisation des praticables à son apogée. Ainsi, devant l'engouement pour les mises en scènes symboliques et épurées du début du XX^e siècle, Jusseaume s'était retiré. Voir : MONTAUDRAN, « Décors de musées », *Le Figaro*, 15 juillet 1925.

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène.* Mars 2011.

Jonathan PARISI, « La mise en scène de la création de *Cendrillon* :
voyage à travers “les beaux pays bleus”. »

toute apparence de vérité. C'est précisément le cas du carrosse, puisque Carré prévoit qu'il apparaisse conduit par un cocher et accompagné de deux laquais, lesquels sont disposés derrière le panneau représentant l'attelage. Ce problème va être réglé par l'usage d'un tulle, transparent, venant fermer l'ensemble, et derrière lequel sont disposées les autres toiles. Ce premier plan, qui vient en quelque sorte « aplatir » les contours des figurants, diminue, par conséquent, le contraste entre éléments réels et éléments peints.

Mais il se pose un deuxième problème, celui de l'échelle. En effet, l'exiguïté des dégagements scéniques de la salle Favart – dénoncée à plusieurs reprises par Carré dans ses *Souvenirs de Théâtre* – ne permet pas la mise en place d'un carrosse de taille réelle. Celui-ci, par conséquent de dimensions réduites, ne peut être conduit par un cocher de la taille d'un homme. Carré fait alors appel à trois enfants pour incarner le cocher et les deux laquais, réglant le problème d'échelle de façon efficace tout en conservant la crédibilité des déplacements de véritables figurants et non de pantins.

Ainsi, comme le souligne Camille Le Senne dans *Le Siècle*, au lendemain de la première, Carré aura réalisé « des prodiges en montant une véritable féerie sur une scène restreinte, sans profondeur et sans dégagements³². »



Illustration 4. Lucien JUSSEAUME, décor du 1^{er} acte de *Cendrillon* avant l'apparition du carrosse, mise en scène d'Albert Carré, photographie de MAIRET lors de la création de mai 1899 à l'Opéra-Comique, *Le Théâtre* n° 19 (juillet 1899).

³² Camille LE SENNE, « Premières représentations », *Le Siècle*, jeudi 25 mai 1899, p. 2.

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène.* Mars 2011.

Jonathan PARISI, « La mise en scène de la création de *Cendrillon* :
voyage à travers “les beaux pays bleus”. »

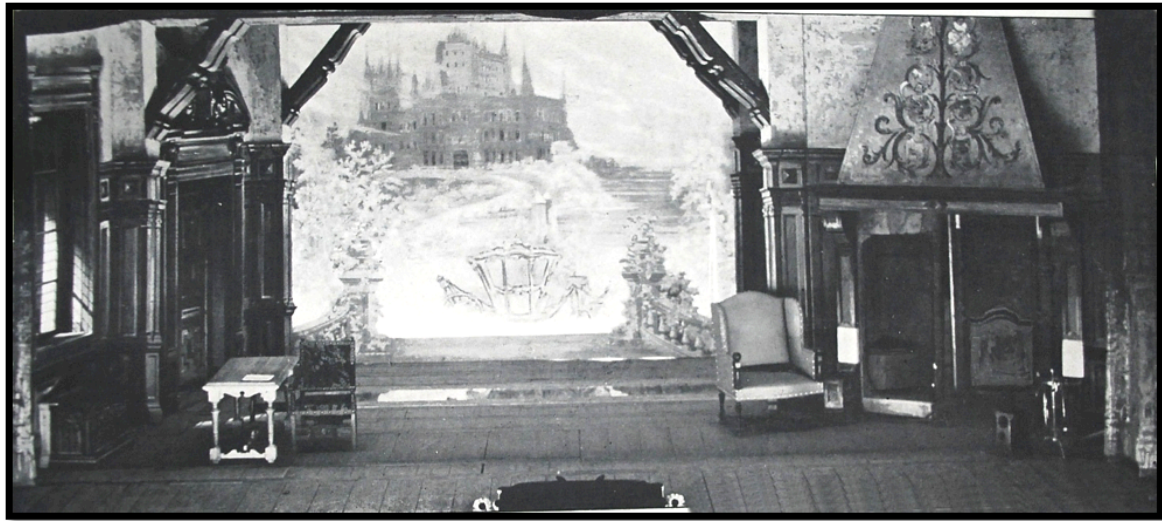


Illustration 4bis. Lucien JUSSEAUME, décor du 1^{er} acte de *Cendrillon* lors de l'apparition du carrosse, mise en scène d'Albert Carré, photographie de MAIRET lors de la création de mai 1899 à l'Opéra-Comique, *Le Théâtre* n° 19 (juillet 1899).

« Fermez-vous muraille embaumée ! »

Par l'usage de nouveaux effets, le tableau du Chêne des Fées³³ remplit à son tour le pari de faire s'évader le spectateur, ce que relate Arthur Pougin, quelques jours après la première : « Il est impossible de ne pas être saisi et vivement impressionné par la vue de ce tableau délicieux qui frappe l'imagination du spectateur et le transporte dans un monde vraiment idéal³⁴. »

Un chêne imposant, habité par la Fée, occupe à lui seul une grande partie de l'espace scénique, son tronc massif entièrement construit se prolongeant de différentes branches, solidaires de l'ensemble en leur base puis peintes en trompe-l'œil sur la toile de fond. Au cœur même de l'arbre trône la Fée, telle Dame Nature, apparaissant et disparaissant à travers un rideau de lierres. L'ensemble de ce tableau convoque une nature à la fois luxuriante et enchanteresse, qui n'est pas sans rappeler certaines toiles de Corot. Dans son livret de mise en scène, Carré reconnaît avoir puisé son inspiration dans un

³³ Le tableau du Chêne des Fées est le dernier décor réalisé par Auguste-Alfred Rubé (1815-1899) qui compte sans doute parmi les plus grands décorateurs du XIX^e et qui avait réalisé nombre de décors pour les productions de l'Opéra de Paris, notamment pour *Le Trouvère* (1857), *Don Carlos* (1867), *Le Roi de Lahore* (1877), *Le Cid* (1885), ou encore pour la version remaniée du *Roméo et Juliette* de Gounod (1888).

³⁴ Arthur POUGIN, « *Cendrillon* », *Le Ménestrel*, 28 mai 1899, p. 170.

« célèbre tableau » du peintre³⁵. Il s'agit probablement du tableau *Une matinée*³⁶ (appelé aussi *La danse des nymphes*), où un immense chêne feuillu sert de décor à une scène pouvant se rapprocher d'une bacchanale. Ce tableau a ainsi pu nourrir l'inspiration de Carré tant pour le décor en lui-même que pour le jeu de scène confié aux danseuses qui « font avec leurs écharpes des poses gracieuses et tournent en dansant³⁷ ». Le double titre donné par Corot, *Une matinée* ou *La danse des nymphes*, portait déjà en lui-même une dimension scénique marquée que l'on retrouve dans l'agencement de l'ensemble : un ballet se tenant devant un paysage que l'on peut aisément assimiler à une toile peinte de théâtre. Carré, assisté de la chorégraphe Mariquita³⁸, convoque alors non seulement l'atmosphère toute particulière des toiles de Corot mais aussi, nous l'avons vu, la gestuelle de Loïe Fuller pour animer ce tableau où les danseuses prennent tour à tour l'allure de différentes fleurs.

Un soin tout particulier est à nouveau apporté à l'éclairage, si bien qu'au lendemain de la première, le critique Nicolet évoque dans *Le Gaulois* « une lumière de clair de lune bleuté³⁹ » emplissant la scène, ceci grâce au système de transparence de la toile de fond représentant la mer. L'auteur rappelle également le rôle joué par Carré dans la réussite de ce tableau, qui constitue certainement le moment d'apothéose de la représentation :

C'est M. Albert Carré qui a eu l'ingénieuse idée du truc de la branche qui s'abat par un mouvement fort hardi, perpendiculairement au tronc d'abord, puis jusqu'à terre, mouvement que dirigent quatre hommes. Il l'a dessiné mécaniquement et mis en œuvre, comme d'ailleurs il a indiqué les

³⁵ *Cendrillon, mise en scène de Mr Albert Carré.*

³⁶ COROT, *Une matinée* (1850), huile sur toile, Musée d'Orsay.

³⁷ *Cendrillon, mise en scène de Mr Albert Carré.*

³⁸ Mariquita (1838-1922), est avant tout danseuse et chorégraphe de music-hall. Maîtresse de ballet des Folies Bergère, elle travaille aussi pour le Théâtre de la Gaité, où elle crée « des divertissements pour les féeries et pièces à grands spectacles ». En 1898, Albert Carré la nomme à l'Opéra-Comique comme maîtresse de ballet et chorégraphe. Elle réalisera alors, entre autres, le ballet de *Cendrillon* en 1899, et le ballet détaché *la Cigale*, de Massenet. Elle travaille également comme chorégraphe au Palais de la Danse lors de l'Exposition Universelle de 1900. Voir Sarah GUTSCHE-MILLER, « Le ballet-pantomime sur la scène des Folies Bergère : *Fleur de lotus* (1893) et les conventions du ballet populaire », *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt*, sous la direction de Jean-Christophe Branger, actes de la journée d'étude du 13 juin 2008, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010, p. 123-149, p. 129. Voir aussi : CARRÉ, *Souvenirs de théâtre*, p. 219.

³⁹ NICOLET, « Soirée parisienne – *Cendrillon* », *Le Gaulois*, 25 mai 1899, p. 3.

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène.* Mars 2011.

Jonathan PARISI, « La mise en scène de la création de *Cendrillon* :
voyage à travers “les beaux pays bleus”. »

plantations de tous ces décors et réglé dans les plus petits détails tous les
jeux de lumière⁴⁰.

En effet, le clou principal du spectacle repose sur l'utilisation d'une branche articulée. Celle-ci, « composée d'une armure en fil de fer »⁴¹ et « recouverte d'un cartonnage léger⁴² » vient s'abaisser lorsque la Fée en donne l'ordre : « ô fleurs obéissez au magique pouvoir ! entre le prince et son aimée, fermez-vous muraille embaumée⁴³ ! ». Dirigée par quatre hommes, et soutenue par un contrepoids, cette branche mobile vient se dresser entre Cendrillon et son Prince Charmant, permettant à chacun de livrer ses confessions à la Fée. L'ensemble de ce tableau nécessitait alors une importante préparation, et notamment le travail de trois ouvrières qui, chaque soir, venaient « piquer dans les tubes les deux mille fleurs, plantes et herbes qui le décorent⁴⁴ ».

Si l'on en croit la critique de Camille Le Senne au lendemain de la création, il semble alors que les « trucages » et « effets spéciaux » de la mise en scène de Carré aient non seulement fonctionné mais également fait illusion.

Il faut remercier la direction de l'Opéra-Comique du spectacle tour à tour aimable et somptueux, prestigieux et touchant qu'elle vient d'offrir aux enfants de tout âge : une féerie étonnamment complexe en son apparente simplicité⁴⁵.

⁴⁰ Même référence.

⁴¹ *Cendrillon, mise en scène de Mr Albert Carré.*

⁴² Même référence.

⁴³ Même référence.

⁴⁴ NICOLET, « Soirée parisienne – *Cendrillon* », p. 3.

⁴⁵ Camille LE SENNE, « Premières représentations – Opéra-Comique : *Cendrillon* », *Le Siècle*, 25 mai 1899, p. 2.

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène. Mars 2011.*

Jonathan PARISI, « La mise en scène de la création de *Cendrillon* :
voyage à travers “les beaux pays bleus”. »



Illustration 5. RUBE et MOISSON, le Chêne des Fées, décor de l'acte III
2^e tableau de *Cendrillon*, mise en scène d'Albert Carré, photographie de
MAIRET lors de la création de mai 1899 à l'Opéra-Comique,
Le Théâtre n° 19 (juillet 1899).

**« La pièce est terminée, on a fait de son mieux pour vous
faire envoler par les beaux pays bleus »**

Si Albert Carré réalise une mise en scène qui remplit sans conteste le pari lancé par les auteurs – celui de faire s'évader le spectateur – il s'inscrit également dans la quête de modernité de son temps, à travers les multiples références qui le nourrissent, mais aussi de par un souci constant de conférer à l'éclairage électrique un véritable rôle dramatique.

Ainsi, le traitement scénique général de la féerie prend dans *Cendrillon* une ampleur certaine et s'incarne notamment en des « scènes magiques » caractéristiques et identifiables. Relevant de l'autorité de la Fée et résultant systématiquement de ses injonctions, le recours au merveilleux, scéniquement

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène. Mars 2011.*

Jonathan PARISI, « La mise en scène de la création de *Cendrillon* :
voyage à travers “les beaux pays bleus”. »

traduit par différents trucages et effets spéciaux, constitue alors une sorte de fil conducteur visuel.

Toutefois, si les scènes féériques ont autant pu séduire le public c'est sûrement parce qu'elles s'entrecourent de scènes réalistes traitées tout à fait différemment par le metteur en scène, emprunt de l'esthétique naturaliste. Un contraste scénique fort s'établit ainsi, au point d'accentuer davantage le spectaculaire des scènes de magie qui, en surenchérissant chacune sur la précédente, conduisent jusqu'au fameux clou du spectacle.

De la mise en scène de Carré retenons alors la modernité de l'utilisation des éclairages, récemment électrifiés, dont le metteur en scène fait un usage doublement efficace. D'une part utilisé dans un but d'embellissement ou d'accentuation de l'esthétique féérique qu'il vient parachever, l'éclairage électrique est convoqué d'autre part, et avec grande astuce, comme appât visuel, pour détourner l'attention du spectateur afin de mieux dissimuler d'éventuels trucs et manœuvres. Toutefois, Carré – nourri de toute une tradition scénique dix-neuviémiste – fait un usage balisé du fantastique, le reliant chaque fois aux actions de la Fée, jusqu'à l'incarner en ce personnage, ce qui nous rappelle qu'à la fin du XIX^e siècle, le surnaturel au théâtre, ou tout simplement l'irréel, a encore besoin d'une justification dramatique pour exister.

© Jonathan PARISI