

L'Égypte et l'art lyrique : un exotisme antiquisant

Jean-Marcel HUMBERT

Depuis des siècles, les exotismes égyptien et égyptisant sont parmi les plus universellement reconnus et appréciés. Car l'Égypte antique, tout particulièrement, fascine et fait rêver : un cadre exotique aux palmiers baignés de soleil, une architecture aussi spectaculaire qu'originale, des dieux zoomorphes étonnants, des pratiques étranges comme la momification, une écriture restant énigmatique au profane, des mœurs différentes et une société bien structurée, du pharaon au fellah... Tout y est propre à susciter l'intérêt de toutes les classes sociales, jusqu'aux plus populaires, qui aiment à trouver au théâtre un dépaysement total. D'autant que l'Égypte est en outre souvent liée à l'actualité, qu'elle soit coloniale (l'Expédition de Bonaparte, le canal de Suez, l'affrontement franco-britannique, etc.) ou archéologique (les incessantes découvertes des égyptologues).

Les auteurs de livrets ne s'y sont pas trompés, qui proposent aux compositeurs les thèmes les plus divers répondant au goût du public. Les œuvres lyriques égyptisantes sont de ce fait fort nombreuses. L'égyptologue Michel Dewachter en a savamment ébauché la liste dans le catalogue d'une exposition¹ : pour le seul domaine lyrique touchant à l'Antiquité égyptienne, on dénombre 10 *Isis* ou *Osiris*, 4 opéras initiatiques, 21 pharaons, reines, princes et princesses, une

¹ Michel DEWACHTER, *L'Égypte et l'opéra : un imaginaire et ses interprètes de Jean-Baptiste Lully à Philip Glass, 1677-1983*, catalogue de l'exposition des musées des Beaux-Arts de Carcassonne et Joseph Déchelette de Roanne, Lectoure : Éd. le Capucin, 2004. Voir aussi : Isabel GRIMM-STADELMANN et Alfred GRIMM, *O Isis und Osiris – welche Wonnel! Alt-Ägypten im Musiktheater*, catalogue d'exposition, Munich : Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, 2009.

cinquantaine de *Cléopâtre* ; dans le domaine de la Bible, 4 *Joseph*, 3 *Moïse*, 2 *Enfant prodigue* et 2 courtisanes, ce qui fait au total une centaine d'œuvres lyriques, sans compter les ballets et autres pièces musicales, accompagnements, musiques de scène, etc. À la marge de l'orientalisme, l'égyptomanie scénique antiquisante connaît de fait un durable succès qui se prolonge encore aujourd'hui².

Entre égyptologie et égyptomanie

Ce succès s'appuie à la fois sur le goût pour l'Égypte et sur les textes classiques – parmi lesquels la Bible – dont tout un chacun connaît des éléments. Mais comment créer sur scène l'atmosphère la plus propice ? Le rapport à l'archéologie n'est pas chose facile au théâtre. Il faut en effet établir une relation entre la connaissance réelle du pays, sa connaissance mythique (c'est-à-dire l'image qu'en a le grand public), l'image qui en est perçue, et la représentation qui en est donnée sur scène à la fois musicalement et à travers décors et costumes. Parmi tous ces éléments, les éléments objectifs de reconnaissance enregistrés dans la mémoire collective, qui parlent instantanément à tous les publics, doivent bien sûr occuper une place importante.

Toutefois, une simple transposition sur scène de ces seuls éléments objectifs n'aurait pas suffi si la prise en compte scénique des aspects les plus spectaculaires de la civilisation égyptienne n'était intervenue. Or le XIX^e siècle voit non seulement la naissance d'une science nouvelle, l'égyptologie, avec la redécouverte de la lecture des hiéroglyphes par Jean-François Champollion (1822), mais aussi la parution de publications archéologiques illustrées, notamment de Champollion, Auguste Mariette et Émile Prisse d'Avennes, qui fournissent aux décorateurs de théâtre une iconographie de qualité archéologique croissante. Ainsi, la monumentale *Description de l'Égypte* issue des travaux des savants qui accompagnaient la campagne militaire de

² Afin de ne pas surcharger le présent article en appels de notes, les ouvrages où l'on peut trouver l'iconographie citée sont regroupés ci-dessous : Nicole WILD, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, t. I : *Opéra de Paris*, Paris : Bibliothèque nationale, 1987 ; Catherine JOIN-DIÉTERLE, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris : Picard, 1988 ; *Voyage en musique. Cent ans d'exotisme : décors et costumes dans le spectacle lyrique en France*, catalogue d'exposition du Centre culturel de Boulogne-Billancourt, Boulogne-Billancourt : Centre culturel, 1990 ; Bibliothèque-Musée de l'Opéra, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, t. II : *Théâtres et décorateurs*, édité par Nicole WILD, Paris : Bibliothèque nationale, 1993 ; « The Opera and the Orient. La Scala, 1780-1930 », numéro spécial de *Kunstschrift* à l'occasion de l'exposition du Van Gogh Museum, Amsterdam, 2004 ; *Staging the Orient: Visions of the East at La Scala and The Metropolitan Opera*, catalogue d'exposition, New York : Dahesh Museum of Art, 2004 ; Centre national du costume de scène et de la scénographie, *L'Envers du décor, à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Moulins : Centre national du costume de scène, 2012.

Bonaparte, publiée entre 1809 et 1829, est-elle utilisée dès 1812 par Jean-Baptiste Isabey, directeur des décorations de l'Opéra, pour *L'Enfant prodigue*, ballet pantomime de Pierre Gardel.

Par ailleurs, le théâtre est également éminemment sensible à la mode du moment, et reste fidèle au fil des siècles – et tout particulièrement au XIX^e siècle – à une Égypte revisitée par le phénomène de l'égyptomanie. L'architecture, la peinture et les objets d'art³ continuent de proposer des relectures de l'art égyptien antique variées à l'infini, dont le théâtre constitue l'une des composantes importantes. Les fabriques des jardins anglo-chinois (la pyramide de la propriété du duc de Chartres à Monceau, par Carmontelle en 1779, ou le temple égyptien des jardins du château de Valençay, par Jean-Augustin Renard en 1805) préfigurent des édifices plus ambitieux, comme le portique de l'Hôtel de Beauharnais à Paris, par Renard (vers 1808), l'Egyptian Hall à Londres, par Peter Frederick Robinson (1811), ou l'immeuble hathorique de la place du Caire à Paris, par G. J. Garraud (1828).

Les Expositions universelles contribuent également à conforter le goût du public pour des décors spectaculaires, reconstituant sans forcément les copier les plus beaux monuments de l'Égypte antique. Ainsi sont présentés, en 1854, les colosses de l'Egyptian Court du Crystal Palace de Londres (Sydenham) et, en 1867, le temple égyptien édifié par l'égyptologue Auguste Mariette pour l'Exposition universelle de Paris. Quantités de sphinx décorant entrées d'immeubles, jardins et places publiques, comme ceux ajoutés en 1858 à la fontaine de la place du Châtelet par Alfred Jacquemart, offrent encore d'autres sources d'inspiration. Dans le même temps, la grande peinture d'histoire, dans sa composante archéologique, comme *Pharaon et les porteurs de mauvaises nouvelles*, de Lecomte du Noüy (1871), ou *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, d'Alexandre Cabanel (1887), propose des décors et des scènes qu'il reste tout simplement à transposer sur scène.

Parallèlement à ces multiples sources d'inspiration, l'imagerie populaire publicitaire de type *Liebig* diffuse une vision totalement différente, en véhiculant une sorte de grammaire stylistique de l'Égypte ancienne très simplifiée : Cléopâtre, Aïda, La fête de Thot, des prêtresses d'Isis en constituent les éléments de base, avec pylônes de temple, corniche à gorge et disque ailé,

³ Cf. Jean-Marcel HUMBERT, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Courbevoie : ACR éd., 1989 ; id., « Égyptomanie et spectacles scéniques du XVIII^e siècle à nos jours : les raisons de la fréquente dichotomie entre les progrès de l'archéologie et l'interprétation qu'en proposent les artistes », dans les actes du 115^e congrès national des Sociétés savantes (Avignon, 1990), Paris, CTHS, 1991, p. 485-495 ; id., « L'Égypte sur scène », *Le Livre des Égyptes, savoirs et imaginaires*, sous la direction de Florence Quentin, Paris : Robert Lafont (collection Bouquins), 2013, p. 673-684.

dont on retrouve l'inspiration, par exemple, fort curieusement chez Camille Saint-Saëns⁴ dans les décors de *Samson et Dalila* (Paris, 1890) et sur la page de titre de la partition, qui sera recopiée quasiment à l'identique pour la « farce exotique » (opéra-comique) de Victor Herbert, *The Wizard of the Nile* (Wilkes-Barre (Penn.), 1895).



Samson et Dalila, opéra de Camille Saint-Saëns, Nouveau Théâtre-Lyrique, 1890. 3^e acte : Samson (M. Talazac) renversant les colonnes du temple, ici égyptiennes (collection de l'auteur).

⁴ Saint-Saëns avait également un projet d'opéra à l'égyptienne, qui ne vit pas le jour : cf. Jean-Marcel HUMBERT, « La musique égyptisante au XIX^e siècle, entre archéologie, exotisme et ethnomusicologie », *Égypte, égyptologie, égyptomanie : un musée et ses collectionneurs*, catalogue d'exposition, Dieppe : Château-Musée, 1998, p. 61-63.

Comme les autres domaines de l'art, les créations scéniques essaient en règle générale de s'approcher au plus près de l'archéologie et de ses progrès constants, avec pourtant une différence majeure, l'obligation de rendre crédibles des personnages vivants qui vont animer des décors que l'on souhaite plausibles. Pourtant, ces créations, bien que tentant de copier servilement l'Antiquité égyptienne, la recréent d'une manière parfois tout à fait inattendue : elles évoluent de ce fait sans cesse entre deux pôles, l'égyptologie et l'égyptomanie. Cela se traduit, tout au long du XIX^e siècle (et cela continue aux XX^e et XXI^e siècles), par un hiatus entre les progrès de l'archéologie et les représentations de l'Égypte antique proposées au grand public.

Nous n'allons pas, dans la présente étude, effectuer une analyse approfondie des relations entre l'Égypte ancienne et l'opéra à travers leurs multiples thématiques, mais éclairer le phénomène par quelques exemples représentatifs pris dans le répertoire français et mis en relation avec les œuvres étrangères et notamment anglo-saxonnes qui, à la même époque, explorent des territoires identiques. Certaines de ces œuvres lyriques, qui ont connu de grands succès en leur temps, ne sont plus jouées aujourd'hui. Et pourtant, elles révèlent le goût du public pour ce type bien particulier d'exotisme, en montrant quelles en étaient les composantes, mais aussi les limites qui peuvent expliquer que plusieurs d'entre elles soient tombées dans l'oubli.

La composante spectaculaire : le décor, entre réalisme architectural et fantastique

Le véritable « péplum scénique » apparaît avec la pièce *Caligula* d'Alexandre Dumas, créée à la Comédie-Française en 1837⁵ : l'auteur, dans sa préface, souligne son approche toute nouvelle de l'Antiquité et sa méthode pour la mettre en scène et la rendre ainsi intelligible au public. Il est intéressant de constater que, dès 1837, toutes les recettes du péplum sont ainsi déjà solidement établies, avant que d'être reprises au XX^e siècle par le cinéma. Parmi ces recettes, le côté spectaculaire de la production en général – et des décors en particulier – est particulièrement fondamental.

Pourtant, bien avant cette date clé, des décorateurs s'intéressent au domaine antique, et en particulier à l'Égypte. Dès la fin du XVIII^e siècle, Pierre-Adrien Pâris imagine un grand temple égyptien pour *Nephté*, tragédie de Lemoyne représentée pour la première fois par l'Académie de Musique en 1789 ; des

⁵ Jacqueline RAZGONNIKOFF, « Le premier péplum : le renouvellement de la mise en scène tragique par Alexandre Dumas (*Caligula*, Comédie-Française, 26 décembre 1837) », *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, sous la direction de Mara FAZIO et Pierre FRANTZ, Paris : Desjonquères, 2010.

accessoires, dont une étonnante « lampe égyptienne pour le temple d'Osiris », accompagnent le décor⁶. Paradoxalement, cet ensemble, malgré sa date précoce, est peut-être également le plus égyptien. Dans les années qui suivent, c'est le côté fantasmé qui prime, avec des détails plus proches des créations de Piranèse que de la connaissance archéologique du temps. Cléopâtre, dès avant l'expédition de Bonaparte, occupe le devant de la scène : Pelagio Palagi propose, vers 1797, le souterrain d'une pyramide pour *La Morte di Cleopatra* de Sebastiano Nasolini ; en 1807, Paolo Landriani décore, pour la Scala de Milan, la *Cleopatra* de Joseph Weigl ; et l'année suivante, Jean-Baptiste Isabey reconstitue un prétendu palais de Cléopâtre, pour les *Amours d'Antoine et de Cléopâtre*, ballet historique de Kreutzer, chorégraphie d'Aumer.

La Bible offre également des sujets justifiant bien des décors pharaoniques spectaculaires. L'un des premiers, le *Moïse* de Rossini (1827), bénéficie à Paris des décors d'Auguste Caron, qui s'inspire notamment du temple de Philae de la *Description de l'Égypte*, et de Pierre L. C. Ciceri pour le porche d'Isis de l'acte II⁷. En 1850, *L'Enfant prodigue* d'Auber est décoré par Édouard Desplechin⁸, Charles Cambon, Charles P. Séchan et Thierry ; la place de Memphis et le sanctuaire d'Isis, tout particulièrement, soulèvent l'enthousiasme. Théophile Gautier, très admiratif, en fait une belle description :

[L'acte II] sert de motif à une magnifique décoration. À droite s'élève le temple d'Isis avec le caractère éternel et gigantesque de l'architecture égyptienne. Les hiéroglyphes coloriés tournent autour des colonnes, grosses comme des tours, en processions immobiles. L'épervier ouvre ses ailes sur les frontons ; les chapiteaux à têtes de femmes regardent de leurs yeux obliques, les sphinx allongent leurs griffes pleines d'énigmes, les obélisques et les stèles se dressent chamarrés d'inscriptions symboliques, tout est menace et mystère dans cette effrayante splendeur, qu'illumine un soleil implacable, réverbéré par les dalles de granit des terrasses⁹.

⁶ Cf. Nicole WILD, « L'Égypte à l'opéra », *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, sous la direction de Jean-Marcel HUMBERT, Michael PANTAZZI et Christiane ZIEGLER, catalogue d'exposition, Paris : Réunion des musées nationaux, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1994, p. 392-396.

⁷ Gioachino ROSSINI, *Moïse et Pharaon*, Riccardo Mutti, Teatro alla Scala, Milan, 2004.

⁸ Cf. Jean-Maxime LÉVÊQUE, *Édouard Desplechin, le décorateur du Grand Opéra à la française (1802-1871)*, Paris : L'Harmattan, 2008.

⁹ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 9 décembre 1850, cité par WILD, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, t. I : *Opéra de Paris*, p. 89.



L'Enfant prodigue, opéra de Daniel Auber, Théâtre de l'Opéra (Paris), 1850, 3^e acte. Décors de Cambon et Thierry. Azaël, M. Roger ; Nephté, madame Laborde ; Bocchoris, M. Obin ; Lia, mademoiselle Plunkett (collection de l'auteur).

Hector Berlioz, de son côté, constate avec humour que la débauche ornementale des décors détourne l'attention de la musique :

Je n'ai jamais vu, pour ma part, quelque chose de comparable au colossal escalier du temple d'Isis, couvert de prêtres, de femmes échevelées, éclairés de flambeaux gigantesques, au milieu de cette architecture cyclopéenne, entre ces énormes colonnes de granit. Cela reproduit, sur une échelle plus vaste encore, les scènes apocalyptiques des tableaux de [John] Martin, *Le Festin de Balthazar* et *La Destruction de Ninive*. Avec un décor pareil [...] et les beautés diverses que je viens de signaler dans la partition, il est impossible que *L'Enfant prodigue* n'attire pas longtemps la foule à l'Opéra¹⁰.

Si, dans ce type d'œuvre, la recherche du réalisme reste fondamentale, celles qui sont fondées sur des histoires fantastiques entraînent des adaptations encore plus imaginaires. Le monde des ténèbres est alors associé aux souterrains mystérieux des temples et des pyramides, et au domaine de la mort, toutes choses qui seront reprises dans la dernière scène d'*Aïda*. C'est le cas de *La Flûte enchantée*, dans les décors de Giovanni Pedroni pour la Scala de Milan en 1816, de Simon Quaglio à Munich en 1818, mais surtout de Karl Friedrich Schinkel à Berlin en 1819, directement inspirés des *Cammini* de Piranèse. Une influence

¹⁰ Hector BERLIOZ, *Le Journal des débats*, « feuilleton » du 9 décembre 1850, p. 1-2.

identique est perceptible dans les décors d'Alessandro Sanquirico pour le *Thamos, roi d'Égypte*, représenté en 1817 à la Scala de Milan.

Des œuvres aujourd'hui oubliées font également appel à des éléments empruntés à une Égypte fantasmée, comme *Les Deux Salem* de Joseph Daussoigne (1824), où la grotte d'un alchimiste, par Pierre L. C. Ciceri, est couverte de hiéroglyphes et d'éléments décoratifs pseudo-égyptiens. Le même décorateur, visiblement inspiré par l'Égypte ancienne, l'utilise également pour l'*Ali Baba* de Cherubini (1833) et, la même année, pour *La Révolte au sérail*, ballet de Philippe Taglioni. En 1858, c'est une colonne égyptienne qui identifie le monde infernal sur l'affiche d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach (Bouffes Parisiens), tandis que Philippe-Marie Chaperon situe sous une colonnade égyptienne le ballet de Cléopâtre et des courtisanes de l'Antiquité, au 2^e tableau de l'acte IV du *Faust* de Gounod (1858-1859). À la même époque, à Londres, est joué *Nitocris* de Fitzball (1855), un drame-pantomime se déroulant en Égypte ancienne : la procession du couronnement, qui nous est connue par une gravure contemporaine¹¹, montre combien les décors étaient spectaculaires et expliquent pour leur part le très grand succès rencontré.

À travers tous ces exemples, on se rend bien compte de la grande diversité des décors ; car à l'époque, faire des décors, c'était plus souvent évoquer sur scène un monde merveilleux que reconstituer la réalité architecturale. C'est avec *Aïda* que l'archéologie va reprendre la main, et c'est alors une véritable révolution : cette remise en cause des habitudes se fait à l'initiative de l'égyptologue Auguste Mariette qui, non seulement, a imaginé le scénario original d'*Aïda*¹², mais en a également assuré la réalisation scénique pour la création au Caire en 1871. L'opéra de Verdi est donc fait de trois ingrédients fondamentaux : un scénario scientifiquement établi¹³, une musique imagée et une égyptomanie scénique qui s'efforce de recréer et de faire revivre, par les décors et les costumes, toute l'ancienne Égypte.

Les décors de la création au Caire sont unanimement appréciés¹⁴ : à partir des indications de Mariette, les décorateurs parisiens Rubé et Chaperon, Lavastre et Desplechin ont reconstitué temples et palais. Les dernières découvertes

¹¹ *Illustrated London News*, 20 octobre 1855.

¹² Cf. Jean-Marcel HUMBERT, « Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra *Aïda* », *Revue de musicologie*, 1976 (tome LXII, n° 2), p. 229-255.

¹³ Cf. Jean-Marcel HUMBERT, « *Aïda*, de l'archéologie à l'égyptomanie », *L'Avant-Scène Opéra*, mai-juin 2012, n° 268, p. 70-77.

¹⁴ Mercedes VIALE FERRERO, « *Aïda* à Milan. L'image de l'Égypte aux archives Ricordi », *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, sous la direction de Jean-Marcel HUMBERT, Paris : Musée du Louvre, Bruxelles : Éd. du Gram, 1996, p. 531-550 ; Gabriele DOTTO, *Celeste Aida*, catalogue de l'exposition du bicentenaire de Ricordi, San Giuliano Milanese, 2006.

archéologiques sont même utilisées : ainsi, la statue colossale du sixième tableau reproduit l'une de celles de la première cour du temple de Ramsès III à Médinet-Habou à partir de la restitution réalisée par l'égyptologue Prisse d'Avennes¹⁵ que Mariette, pour des raisons professionnelles, n'appréciait guère, mais dont ce faisant il reconnaissait la valeur.

Les essais de recreation musicale de l'Antiquité égyptienne sont plus difficiles encore¹⁶. En effet, si l'on connaît bien les instruments de musique utilisés alors, on ignore les sonorités et les rythmes car les Égyptiens n'utilisaient pas de notation écrite. Si bien que Verdi en est réduit à sa propre imagination et aux indications que les spécialistes qu'il interroge – dont Mariette – peuvent lui fournir. Camille Du Locle sert d'intermédiaire et lui transmet des renseignements de ce genre :

Sur la danse sacrée des Égyptiens. Cette danse s'exécutait en robes longues et sur un rythme lent et solennel. La musique qui l'accompagnait était probablement une sorte de plain-chant, formant basse avec un chant très aigu en dessus, exécuté par de jeunes soprani (garçons). Les instruments qui accompagnaient ces danses sont des harpes à 24 cordes, des doubles flûtes, des trompettes, des tympanons, ou tambours, des castagnettes énormes (crotales) et des cymbales¹⁷.

S'étant plongé dans l'*Histoire générale de la musique* de Fétis où il trouve la description d'une flûte égyptienne¹⁸, il se rend avec son ami Arrivabene au musée égyptien de Florence pour n'y découvrir qu'un vulgaire « flûtiau de berger » ; déconvenue dont il garde longtemps le souvenir...

En dépit de ses efforts, Verdi doit donc s'incliner devant les lacunes documentaires de l'époque ; mais il essaie quand même de recréer des instruments anciens, et notamment des trompettes (par les facteurs Giuseppe Pelitti, puis Adolphe Sax). Pour la musique proprement dite, Verdi admet l'impossibilité de recréer celle de l'Antiquité, et s'inspire de thèmes plus modernes faisant « couleur locale ; [...] un motif turc qu'on lui a envoyé de Constantinople et une mélodie indigène qui accompagne sur la flûte les évolutions des derviches tourneurs [lui ont servi à faire] avec l'un [...] le chœur

¹⁵ Émile PRISSE D'AVENNES, « Reconstitution d'une statue ramesside du temple de Ramsès III à Médinet-Habou », *Histoire de l'art égyptien, Atlas*, Paris : A. Bertrand, 1858-1879, planche I-44.

¹⁶ Cf. Jean-Pierre BARTOLI, « À la recherche d'une représentation sonore de l'Égypte antique : l'égyptomanie musicale en France de Rossini à Debussy », *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, sous la direction de Jean-Marcel HUMBERT, p. 479-506

¹⁷ Camille DU LOCLE, lettre à Giuseppe Verdi du 9 juillet 1870, cf. Alessandro LUZIO, « Come fu composta l'*Aida* », *Nuova Antologia*, 1^{er} mars 1935 (fasc. 1511), p. 212 n. 1.

¹⁸ François-Joseph FÉTIS, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris : Firmin-Didot, t. I, 1869, p. 223 et fig. 62 p. 224 (Musée de Florence n° 2688).

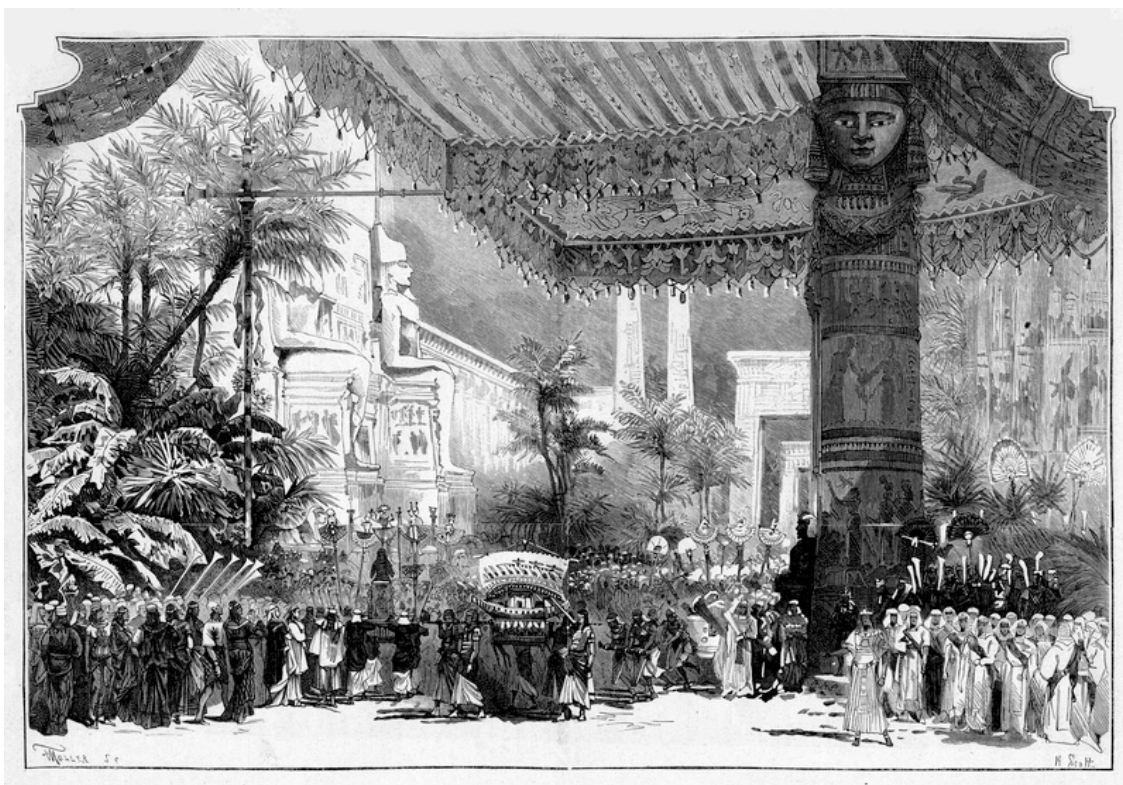
de Termuthis et des prêtresses de Vulcain dans l'intérieur du temple de Memphis ; avec l'autre [...], une sorte de danse mystique¹⁹ ».



Aïda, opéra de Giuseppe Verdi, Théâtre-Italien (Paris), 1876. Acte deux, le triomphe de Radamès (collection de l'auteur).

¹⁹ Ernest REYER, *Notes de musique*, Paris : Charpentier et Cie, 1875, p. 186.

Malgré tous ces efforts, dès la création à la Scala de Milan en 1872, un grand pas en arrière est fait. Les décors y sont très peu archéologiques²⁰, et pourtant ce sont eux qui vont accompagner le matériel d'orchestre Ricordi pour les nombreuses créations de l'œuvre à travers le monde. Lors de la création à Paris en 1876, au théâtre des Italiens, la production, pourtant très appréciée, ne montre que l'évocation d'une Égypte de fantaisie²¹. Ce n'est qu'à l'occasion de la création à l'Opéra de Paris en 1880 que l'on retrouve la rigueur de Mariette, même s'il n'y a pas participé. L'entrée de la ville de Thèbes pour le triomphe de Radamès, avec son avenue de sphinx, par Jean-Baptiste Lavastre, constitue une reconstitution véritablement digne d'un film péplum de Cecil B. DeMille²² ; de même, le décor de Philippe-Marie Chaperon pour le second tableau de l'acte IV, avec ses deux espaces superposés conformément aux volontés de Verdi, reste l'une des plus belles évocations possibles de l'Égypte antique²³.



Aïda, opéra de Giuseppe Verdi, Théâtre de l'Opéra (Paris), 1880. L'avenue des sphinx aux portes de Thèbes (2^e tableau du 2^e acte, le triomphe de Radamès). Décor de Lavastre jeune, dessin de Scott (collection de l'auteur).

²⁰ Cf. ci-dessus note 13.

²¹ Cf. *L'Illustration*, 29 avril 1876 (n° 1731), p. 281 ; *Le Monde illustré*, 29 avril 1876 (n° 994), p. 274 et 281 ; *L'Univers illustré*, 29 avril 1876 (n° 1101), p. 280.

²² Cf. le dessin de H. Scott, dans *Le Monde illustré*, 3 avril 1880 (n° 1201), p. 212.

²³ Cf. HUMBERT, PANTAZZI et ZIEGLER (dir.), *Egyptomania*, p. 428 n° 277.

Par la suite, *Aïda* gagne le plein air, aussi bien dans des espaces romains (arènes de Saintes, 1910²⁴, arènes de Vérone, 1913²⁵), que véritablement égyptiens (devant les pyramides de Guizeh en 1912²⁶) : le côté spectaculaire du triomphe de Radamès a d'ores et déjà pris le pas sur les scènes les plus intimistes de l'œuvre.

Animer le décor par des costumes plausibles

Les premiers costumes sont de la plus grande fantaisie : déjà, pour l'*Isis* de Lully (1677), il s'agissait de robes et d'habits à la mode de la fin du XVII^e siècle. Un peu plus d'un siècle plus tard, la base reste la même pour la *Cleopatra* de Joseph Weigl (Scala de Milan, 1808), dans laquelle Giacomo Pregliasco habille les protagonistes « à l'égyptienne » avec des tissus décorés de pseudo hiéroglyphes²⁷. Ce même type de costumes se retrouve, avec quelques améliorations, dans la production de *La Flûte enchantée* de 1816 à la Scala de Milan par Filippo Pistrucci, et dans ceux dessinés par Hippolyte Lecomte pour le *Moïse* de Rossini à l'Opéra de Paris (1827).

C'est avec *L'Enfant prodigue* (Opéra de Paris, 1850) que, pour la première fois, de véritables recherches historiques sont menées par Paul Lormier, qui consulte l'ouvrage posthume de Jean-François Champollion, et s'en inspire notamment pour le costume de l'écuyer du roi d'Égypte, pour des prêtresses et des flabellifères²⁸. Quantité d'accessoires sont directement copiés sur des pièces archéologiques, telle une coiffure de guerre des rois d'Égypte et des enseignes. Sans doute Mariette ne connaissait-il pas cette belle production, lorsqu'il écrit plus tard à propos de la préparation de la création d'*Aïda* : « C'est surtout dans les costumes que nous rencontrerons de la difficulté. Faire des Égyptiens de fantaisie comme ceux qu'on voit habituellement au théâtre n'est pas difficile et s'il ne fallait que cela je ne m'en mêlerais point²⁹. »

²⁴ Cf. Jean-Marcel HUMBERT, « Le péplum avant le péplum, les spectacles scéniques », *Péplum. L'Antiquité spectacle*, sous la direction d'Hélène LAFONT-COUTURIER, catalogue d'exposition, Lyon : Département du Rhône, Musées gallo-romains de Saint-Romain-en-Gal-Vienne et de Lyon-Fourvière, 2012, p. 35.

²⁵ Cf. Jean-Marcel HUMBERT, « How to stage Aida », *Consuming Ancient Egypt*, sous la direction de Sally MACDONALD et Michael RICE, Londres : UCL Press, Institute of archaeology, 2003, p. 47-62 et fig. 3:2, 3:5 et 3:8 ; id., « Mettre en scène Aïda », *L'Avant-Scène Opéra*, mai-juin 2012 (n° 268), p. 92-99.

²⁶ Cf. *Musica*, avril 1912, p. 89-91.

²⁷ Cf. HUMBERT, PANTAZZI et ZIEGLER (dir.), *Egyptomania*, p. 398-399 n° 241.

²⁸ Jean-François CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, Paris : Firmin-Didot, 1835-1845. Cf. Même référence, p. 418-420 n° 266-270.

²⁹ Saleh ABDOUN, « Genesi dell'Aida », *Quaderni dell'istituto di studi Verdiani*, Parme, 1971 (n° 4), lettre n° 5, p. 4. Voir aussi les lettres n° 13 p. 11 et n° 103 p. 74-76.

Mais Mariette va véritablement institutionnaliser l'approche égyptologique des costumes de scène. Et dans ce domaine, il a fort à faire pour lutter contre les habitudes prises depuis des décennies.

Marier dans une juste mesure les costumes anciens fournis par les temples et les exigences de la scène moderne constitue une tâche délicate. Un roi peut être très beau en granit avec une énorme couronne sur la tête ; mais dès qu'il s'agit de l'habiller en chair et en os et de le faire marcher, et de le faire chanter, cela devient embarrassant et il faut craindre de... faire rire³⁰.

Pour minimiser ces risques, Mariette exécute lui-même les dessins des costumes, dont un certain nombre sont mis au net par Jules Marre³¹. Mais de la maquette à la réalité, il y a un fossé qui pose bien des problèmes : « J'ai rencontré, dans le sujet tout nouveau des costumes, des difficultés que je ne prévoyais pas. L'affaire est grave car il ne faut pas tomber dans la caricature, et d'un autre côté, il nous faut rester aussi égyptien qu'il est possible³². » Mariette a peur, notamment, et avec raison, que certains chanteurs refusent de couper leurs barbes et moustaches : « Voyez-vous Naudin habillé en pharaon avec une barbiche, comme l'empereur Napoléon ? » ; « Allez au musée de Boulaq et par la pensée mettez cet appendice à une de nos statues. Vous verrez l'effet que cela fera³³. »

Et de fait, bien des costumes qui, à l'époque, ne suscitaient aucune réaction, feraient rire aujourd'hui, qu'il s'agisse de ceux créés par Henry de Montaut, de celui porté par Bernard Resky dans le rôle d'Amonasro (atelier Nadar), ou de ceux – aussi peu plausibles – qui affublent bien des figurants jusqu'en 1968, lors des célèbres représentations pour les débuts de Leontyne Price à l'Opéra de Paris. L'anachronisme total des ballets en tutus évoluant au milieu des colosses égyptiens nous paraîtrait également fort risible aujourd'hui ; il était pourtant monnaie courante au XIX^e siècle, témoin la scène du porche du temple d'Isis du *Moïse* de Rossini, dans le décor d'Édouard Desplechin (1863)³⁴. Au total, les costumes changent peu pendant toute cette période³⁵, hormis ceux qui sont créés d'un point de vue vraiment égyptologique.

³⁰ Même référence.

³¹ Auguste MARIETTE, lettre à Draneht Bey du 4 mars 1872, même référence, p. 115.

³² Auguste MARIETTE, lettre à Draneht Bey du 8 août 1870, même référence, p. 12.

³³ Auguste MARIETTE, lettres à Draneht Bey des 15 juillet 1870 et 30 août 1871, même référence, p. 4 et 75.

³⁴ Cf. maquette de décor en volume, par Édouard Desplechin, 1863, et gravure de Godefroy Durand. Voir aussi le pastel de Jules Forain, *Thaïs* (?), 1894 (vers 1901). Cf. HUMBERT, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, p. 286.

³⁵ Voir par exemple les costumes de Fernand Francell pour *Joseph* de Méhul (créé à l'Opéra-Comique en 1807) à la fin du XIX^e siècle (atelier Nadar).

C'est le cas de ceux imaginés par Eugène Lacoste pour la création d'*Aïda* à l'Opéra de Paris (1880). Leur auteur souligne : « Ce que j'ai cherché surtout, c'est de ramener le théâtre à la vérité du costume. Mes travaux ne sont donc qu'une étude sérieuse de recherches historiques³⁶. » Il a laissé des croquis préliminaires, reproduisant des œuvres d'art égyptiennes, fourmillant de références à Champollion et de remarques de l'égyptologue Maspero, qui lui servent à réaliser les soixante-douze splendides dessins de costumes conservés à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris³⁷. Quant aux bijoux de théâtre, qui sont également une spécialité parisienne, ils ne pouvaient reproduire ceux de l'Antiquité, qui n'auraient pas été visibles de loin : leurs excès de taille et de pierreries sont là pour animer les costumes, les faire briller, et évoquer une richesse antique supposée³⁸.

Les grandes thématiques : tragédie, sexe et comédie

Les thèmes les plus porteurs sont ceux qui sont les plus récurrents. Les histoires racontées (Cléopâtre, la Bible, amour, jalousie, patrie, etc.) ne sont en fait guère différentes, que le cadre soit « exotique » ou non. Les mythes (la barque de Cléopâtre), les aventures sexuelles redondantes (Madame Putiphar), mènent directement aux déclinaisons comiques vers quoi l'égyptomanie prédispose naturellement.

Parmi tous ces thèmes, Cléopâtre semble rester une valeur sûre. La pièce de Victorien Sardou, créée à Paris en 1890 dans des décors pharaoniques, est jouée en France puis à travers le monde par Sarah Bernhardt avec un immense succès³⁹.

En revanche, les versions lyriques de cette fin du XIX^e siècle sont moins bien accueillies. Celle de Jules Barbier, mise en musique par Victor Massé (1885), est boudée par le public, de même que celle de Massenet sur un livret de Louis Payen, terminée en 1912, peu avant la mort du compositeur. La disparition de celui-ci, puis la Première Guerre mondiale peuvent expliquer l'oubli de l'œuvre pendant près d'un siècle.

³⁶ Archives de la Bibliothèque de l'Opéra, C 380 (1) et (2). Cf. Nicole WILD, « Eugène Lacoste et la première d'*Aïda* à l'Opéra de Paris », *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, sous la direction de Jean-Marcel HUMBERT, p. 507-529.

³⁷ Bibliothèque de l'Opéra, D 216 vol. 31 (1) et (2). Cf. WILD, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, t. I et t. II.

³⁸ Cf. HUMBERT, PANTAZZI et ZIEGLER (dir.), *Egyptomania*, p. 434-437 n^{os} 288-2193 ; voir aussi le collier et le diadème portés par Mme Figuet dans le rôle d'Amnérís (atelier Nadar), vers 1876, dans DEWACHTER, *L'Égypte et l'opéra*, p. 132.

³⁹ Cf. la scène du I^{er} acte (*Le Monde Illustré*, 1890) ; dessin de Henri Meyer d'après la maquette des peintres décorateurs Rubé, Chaperon et Jambon (*Le Journal illustré*, 2 novembre 1890 (n^o 44).)



Cleopatra, opéra de Lauro Rossi, Teatro Regio de Turin, 1876, dessin de M. Bonamore, d'après un croquis de M. Poggio (collection de l'auteur).



Cléopâtre, drame en cinq actes de MM. Sardou et Moreau, musique de scène de Xavier Leroux, 1890. Un concert chez Cléopâtre (collection de l'auteur).



Une nuit de Cléopâtre, opéra de Victor Massé, Opéra-Comique, 1885.
Charmion (Mlle Reggiani), chantant devant Cléopâtre (Mlle Heilbron).
Dessin d'Adrien Marie (collection de l'auteur).

Créée en février 1914 à l'Opéra de Monte-Carlo, puis à Paris seulement en 1919 par Mary Garden, elle ne rencontre guère plus de succès que celle de Massé : cela peut s'expliquer, entre autres, par la fadeur des décors et des costumes qui, dans un cas comme dans l'autre, font plus penser à un drame bourgeois qu'à une épopée antique. Car le succès d'autres *Cléopâtre* de l'époque, comme celle décorée par Léon Bakst pour le ballet présenté au Châtelet en 1909, montre ce qu'une créativité colorée peut apporter à cette histoire éternelle⁴⁰.

Le comique, en revanche, reste une valeur sûre. Déjà, en 1865, un opéra bouffe de Philippe Gille et Eugène Furpille, musique de Léo Delibes, *Le Bœuf Apis*, est créé à Paris avec Désiré (Pharaon XCIX) et Léonce⁴¹ (Putiphar). Du fait de ses mésaventures égrillardes, le personnage de Putiphar est au centre de nombre d'œuvres comiques du temps. En 1897, Ernest Depré et Léon Xanrof écrivent le livret de *Madame Putiphar*, mis en musique par Edmond Diet. La presse est conquise, le public aussi :

Il faut remonter loin, bien loin, jusqu'aux plus beaux jours des succès d'Offenbach et aux triomphales soirées des opérettes de Meilhac et Halévy, pour trouver un succès équivalent à celui remporté, l'autre soir, par *Madame Putiphar*, ravissante opérette [...]. Livret croustillant, mais toujours spirituel et de bon ton, même dans les scènes les plus hasardées ; partition délicieuse, exquisément voluptueuse [...]. M. Maurice Chariot a monté Mme Putiphar avec un luxe dont les directeurs nous ont, depuis longtemps, déshabitués. Décors et costumes sont superbes, d'une richesse et d'un goût parfaits⁴².

Cette opérette « parisienne » a servi d'argument à Guillermo Perrín et Miguel de Palacios pour leur zarzuela « biblique » mise en musique par Vicente Lleó, *La Corte de Faraón*, créée en 1910 à Madrid⁴³. Son succès considérable dans tous les pays hispaniques est dû au mélange d'ingrédients variés : l'inspiration biblique détournée, qui se double d'un vaudeville égrillard dans un cadre égyptien se prêtant à toutes les fantaisies. Au niveau du texte, les sous-entendus sont tels que l'opérette est interdite sous Franco, et ne peut être jouée à nouveau qu'à partir de 1975. On y trouve bien sûr, un peu comme chez Offenbach, nombre de pastiches musicaux, les trompettes d'*Aïda*, *La Belle Hélène*, *La Veuve Joyeuse*, etc. Au niveau du livret, cette zarzuela, qui a été créée juste après la « semaine

⁴⁰ Cf. décor de Léon Bakst, dans HUMBERT, PANTAZZI et ZIEGLER (dir.), *Egyptomania*, p. 447 n° 303.

⁴¹ Léonce était depuis 1856 l'un des acteurs chanteurs fétiche d'Offenbach : il créa notamment *Orphée aux Enfers*, *Mesdames de la halle*, *Monsieur Choufleuri*, *Les Brigands*, *Le Docteur Ox*, *La Vie parisienne* et *La Périchole*.

⁴² *Le Grelot*, journal illustré, politique et satirique, 14 mars 1897 (n° 1353).

⁴³ Covadonga SEVILLA CUEVA, « Vicent Lleó's operetta: La Corte de Faraón », *Consuming Ancient Egypt*, p. 63-75.

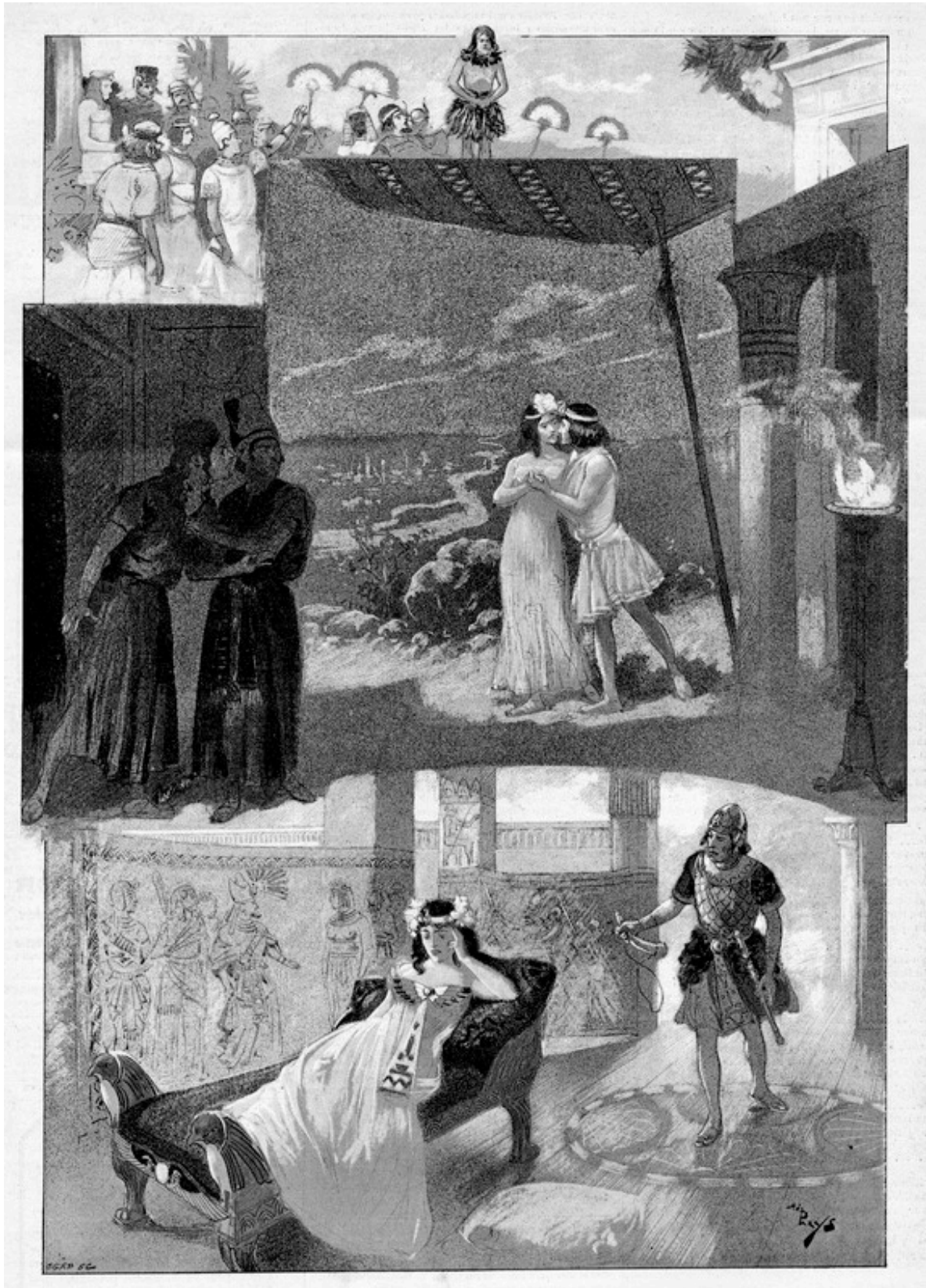
tragique » de Barcelone, est en même temps une satire de l'Espagne de ce début du XX^e siècle. L'aspect anticlérical, l'infidélité conjugale, la montée du féminisme et la dévalorisation du mâle ne pouvaient que réjouir le public populaire, qui de plus assimile le retour de guerre de Putiphar à la désastreuse campagne du Maroc, et le pharaon déglingué au roi Alphonse XIII !

De l'autre côté de l'Atlantique, Harry B. Smith conçoit pour Victor Herbert⁴⁴ le livret d'une opérette burlesque créée en 1895, *The Wizard of the Nile*, qui a été également jouée en Allemagne et en Angleterre. Quelques années plus tard, en 1904, l'opéra-comique *The Maid and the Mummy*⁴⁵, livret de Richard Carle et musique de Robert Hood Bowers, connaît également un grand succès. Enfin, est créé à Londres en 1906 *Amasis - an Egyptian Princess*, opéra-comique en deux actes de Frederick Fenn, musique de Philip Michael Faraday : on y assiste à des mésaventures se déroulant dans une cour pharaonique qui paraît bien rigide, mais qui en fait ne l'est guère⁴⁶...

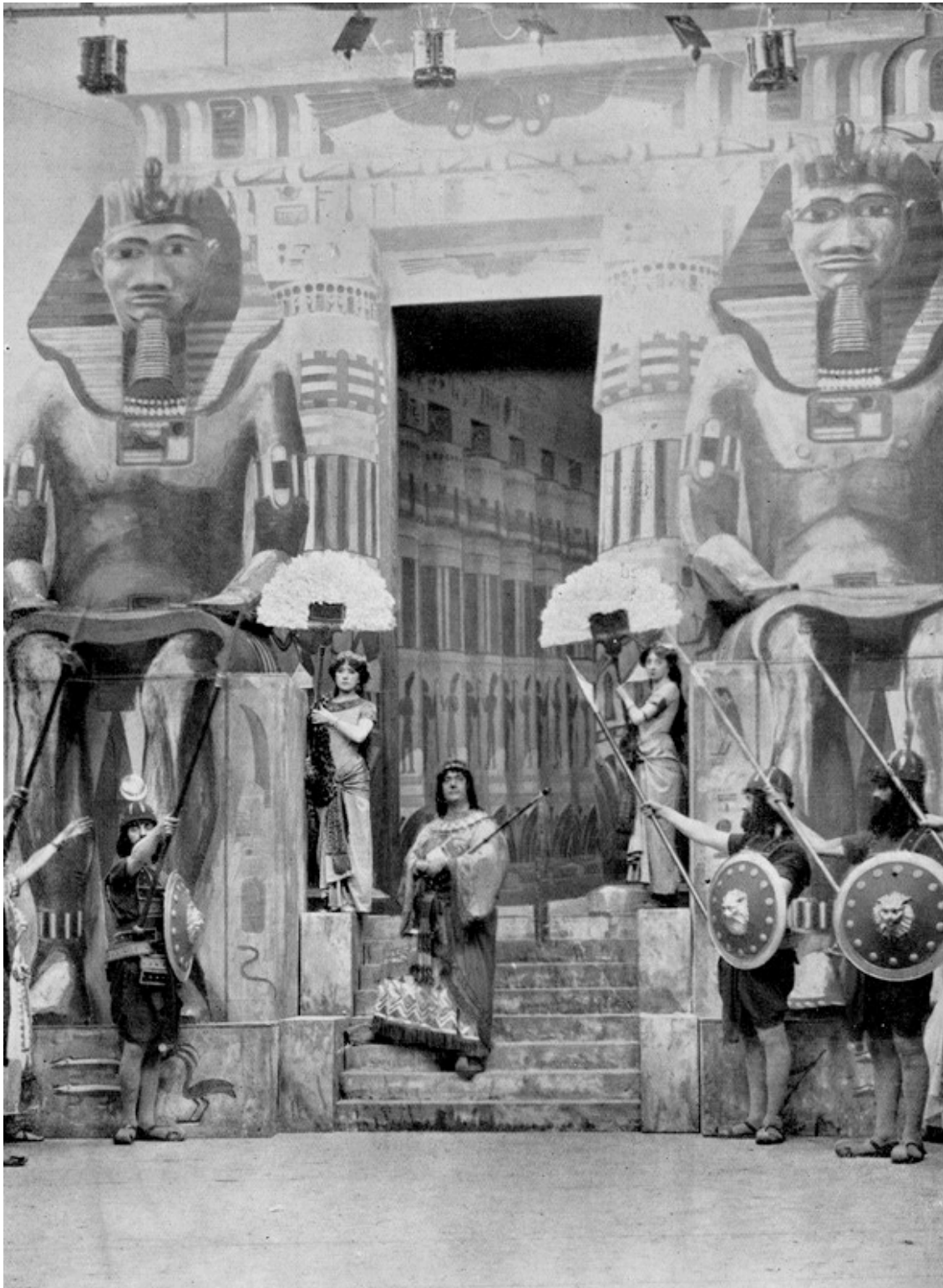
⁴⁴ Auteur notamment de *Babes in Toyland*, immortalisé par Laurel et Hardy, de *Naughty Marietta* et de deux opéras dont le premier, *Natoma*, fut interprété par Mary Garden, et le second fut créé au Metropolitan Opera.

⁴⁵ Un ancien acteur, devenu antiquaire spécialisé dans les faux, vend son homme à tout faire déguisé en momie à un charlatan qui pense avoir découvert l'élixir de longue vie, après que ladite momie se soit mise à bouger.

⁴⁶ L'histoire est basée sur l'adoration qu'avaient les anciens Égyptiens pour le chat : condamné à mort pour avoir envoyé une brique sur la tête d'un chat qui n'arrêtait pas de miauler, le prince Anhotep est sauvé de l'exécution par la princesse Amasis, malgré le gardien des crocodiles sacrés, Sobek, le méchant chef embaumeur, Ptolemy, et le scribe Cheiro, condamné à graver toute l'histoire en hiéroglyphes sur un obélisque.



Madame Putiphar, opérette d'Edmond Diet (dessin de M. Parys), théâtre de l'Athénée, 1897 (collection de l'auteur).



Amasis, opéra comique de Philip Michael Faraday, New Theatre (Londres), 1906. L'entrée du Pharaon, Mr. Rutland Barrington (collection de l'auteur).



Amasis, opérette de Philip Michael Faraday, New Theatre (Londres), 1906.
1. Les huit femmes chantant « Oh, you musn't really – you musn't look ». 2 et 4. Miss Ruth Vincent, dans le rôle de la princesse Amâsis. 3. Miss Ruth Vincent, princesse Amâsis, et M. Roland Cunningham, le prince Anhotep. 5. Miss Madge Vincent, Natis, et les Mummy Guards. Photographies Dover Street Studios (collection de l'auteur).

L'Égypte, reflet sur scène de la société du temps

On constate que la représentation de l'Égypte ancienne dans les œuvres lyriques est plus archéologique pour les sujets d'opéras historiques et bibliques, plus « classique » pour ce qui concerne Cléopâtre, et plus fantaisiste pour les sujets légers et humoristiques. Il semble que le grand public aime à retrouver sur scène sa propre vision, avec ses problèmes, ses émotions, ses fantasmes aussi : c'est le fonds de commerce du théâtre, et le lyrique n'y déroge pas. Mais bien sûr, alors que Labiche et Feydeau présentent d'une manière forte et directe les travers de la société, à peine masqués par le rire, la transposition à travers l'Antiquité permet un détour astucieux dont Offenbach ne s'est pas privé. La représentation de la lutte entre pouvoirs civils et religieux aurait-elle été aussi bien admise en dehors d'*Aïda* ou de *La Corte de Faraón* ? Celle de la puissance politique et charnelle d'un homme ou d'une femme d'État s'il ne s'était agi de Cléopâtre ? Celle encore d'aventures sexuelles scabreuses en dehors d'un épisode biblique, dans *Madame Putiphar* ou dans *La Corte de Faraón* ?

Dans tous les cas, l'exotisme égyptisant est-il uniquement un prétexte ? Prétexte au niveau des sujets et de leur réception, prétexte aussi à répondre au goût du public pour un exotisme dépaysant, qui crée l'événement médiatique, influence la mode par son succès, tout en répondant à la fascination toujours exercée par l'Égypte ancienne ? Celle-ci, transposée sur scène, aurait-elle de plus des relents de colonialisme ? Malgré les guerres et leur lot de prisonniers et d'esclaves que l'on remarque surtout dans *Aïda*, il ne le semble pas, car toutes les histoires racontées ont essentiellement des bases historiques ou romanesques, souvent agrémentées du prétexte de l'Antiquité. Est-ce à dire que ce soit pour autant moins exotique ?

Nous portons malgré nous un regard ethnologique sur notre propre monde, et, finalement, c'est notre propre idée d'exotisme que de tout temps on aime retrouver sur scène... Avec l'Égypte, cet exotisme est toujours mêlé de rêve, de fantasmes et de rire. Aujourd'hui, « en une époque qui se regarde dans un théâtre aux idées fortes, mais moroses, voire tragiques⁴⁷ », et où l'exotisme est plus social que géographique, les plus récentes productions d'*Aïda*, ou de *Jules César en Égypte* de Haendel, montrent des œuvres transposées, et sorties de plus en plus souvent de leur contexte antiquisant.

Malgré quelques opéras nouveaux, comme l'*Akhnaten* de Philip Glass (1983), ou les comédies musicales *Les Dix Commandements* et *Cléopâtre*, l'Égypte ancienne se fait rare sur scène, en dehors de quelques reprises d'*Aïda* dans la

⁴⁷ Noëlle GUIBERT, dans Cécile COUTIN et Noëlle GUIBERT, *Frédéric Pineau, décors et costumes*, Margès : G&T Art, 2012, p. 11.

tradition du péplum pharaonique (notamment à Vérone, Milan, Barcelone et New York). Car les adaptations nouvelles ne gardent que les éléments intemporels : ainsi, pour *Aïda*, ne sont conservés que le trio amoureux, la lutte entre le pouvoir royal et celui du clergé, les guerres et leur lot de prisonniers et d'esclaves⁴⁸. Le véritable exotisme est ainsi relégué dans de simples transpositions d'époque et de cadres sociaux. Du plus sérieux au plus frivole, le miroir que l'opéra à sujet exotique tendait à la société occidentale, camouflé jusqu'alors sous les atours de l'Égypte antique, n'aurait-il plus besoin de cet artifice ?

© Jean-Marcel HUMBERT

English speaking readers are invited to read a new English version of this text, with some more pictures and English references, which can be found in <http://jaei.library.arizona.edu>, the *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, Volume 8, 2016, 26-48 [<https://journals.uair.arizona.edu/index.php/jaei/article/view/18821>], and which will be available online for free on <Academia.edu> by March 2017.

Depuis que le colloque a eu lieu à l'Opéra Comique, une version plus large de cet article, avec notamment des illustrations et des références bibliographiques beaucoup plus nombreuses, a été publié en anglais dans <http://jaei.library.arizona.edu>, *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, Volume 8, 2016, p. 26-48 [<https://journals.uair.arizona.edu/index.php/jaei/article/view/18821>] ; cet article sera librement accessible sur <Academia.edu> à compter de mars 2017.

⁴⁸ Berlin, Deutsche Oper, 2008 (Christopher Alden) ; Stuttgart 2008 (Karsten Wiegand) ; Bregenz 2009 (Graham Vick) ; Hambourg 2010 (Guy Joosten) ; Leipzig 2010 (Peter Konwitschny) ; Bâle 2010 (Calixto Bieito) ; Cologne 2011 (Johannes Erath) ; Berlin, Neuköllner Oper, 2012. Cf. HUMBERT, « *Aïda*, de l'archéologie à l'égyptomanie », p. 98.