

Les décors des *Danaïdes* et le langage de l'architecture

Marc-Henri Jordan

Il n'est point d'ouvrage, malgré la noirceur du sujet, qui présente un ensemble aussi riche & aussi imposant. La multiplicité des personnages, le nombre des décorations & leur genre pittoresque, la belle exécution des machines, le brillant des costumes, tout contribuait à saisir l'imagination et à frapper le spectateur d'étonnement.

(*Mémoires secrets*, 26 avril 1784.)

Dans son compte rendu, le mémorialiste paraphrase ici l'article du *Journal de Paris*, insistant à son tour sur le caractère particulier du sujet de l'ouvrage. Surtout, il nous apprend quel effet sa représentation produisit sur le public. Au travers d'autres témoignages, il apparaît aussi que le spectacle proprement dit eut une part dans le succès de l'œuvre à l'égal de la musique, si ce n'est davantage. On est frappé aujourd'hui encore de constater à quel point musique, chant, décors et pantomime concourent au paroxysme de la scène finale. Force est de conclure, à la suite du *Mercure de France*, que « l'Administration [de l'Académie royale de musique] n'a rien épargné pour donner à la représentation de cet Opéra toute la pompe et l'éclat qu'il semblait exiger » (15 mai 1784). Aussi, la rentrée de Pâques 1784 des spectacles parisiens fut-elle marquée par deux véritables événements, lesquels occupèrent passablement les pages des gazettes : *Le Mariage de Figaro* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, le 27 avril

à la Comédie-Française, comme on le sait, mais également *Les Danaïdes* donné la veille à l'Opéra.

Au moment où la tragédie lyrique se rapproche de la tragédie classique du fait que l'Opéra s'empare de ses sujets, celui-ci suscite les plaintes des Comédiens-Français, lesquels dénoncent ces « usurpations » dans une lettre destinée au ministre de la Maison du roi, le baron de Breteuil, en date du 2 mars 1784. À l'Opéra, la musique a pour avantage d'embellir les dits sujets, soulignent-ils. De fait, l'Opéra a pour lui aussi tout l'appareil du spectacle et des « décorations » (on ne les appelait pas encore décors), qui lui permettent d'attirer un public avide d'émotions et de sensations. Il sera surtout question ici de ces décorations, que trois projets exécutés appartenant au fonds de l'architecte et dessinateur Pierre-Adrien Pâris, conservé à la bibliothèque de Besançon, permettent d'évoquer pour la première fois par l'image.



La mise en scène des *Danaïdes* présentait des difficultés de par le nombre des chanteurs, danseurs et figurants qu'elle exigeait, ainsi que celui des décorations. Les répétitions de l'ouvrage débutèrent entre fin janvier et début février 1784. En date du 16 de ce mois, le bailli du Roulet, l'un des librettistes, demanda de hâter celles-ci au vu de la complexité de la tâche. La date de la création finit par être repoussée à la rentrée de Pâques. Le concepteur des décorations n'était autre que Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), dessinateur des Menus Plaisirs du roi depuis 1778 et responsable à ce titre des décorations des spectacles représentés sur les scènes de la Cour. Alors qu'il avait été l'un des dessinateurs occasionnels des décorations de l'Académie royale de musique dès 1779 (à cette date pour *Écho et Narcisse* de Christoph-Willibald Gluck), l'année 1784 marqua le début de sa collaboration suivie avec l'institution parisienne, dont il devint le dessinateur attitré l'année suivante et ceci jusqu'en 1792.

Suivant les indications du livret, la mise en scène comportait cinq décorations. Trois d'entre elles furent exécutées à cette occasion, tandis que

les autres, adaptées ou constituées à partir de châssis divers, provenaient des magasins de l'Opéra et des Menus Plaisirs. Leur succession au sein de la dramaturgie offre des contrastes marqués, la dernière décoration constituant quant à elle un point culminant. Le public trouva à satisfaire un goût pour le spectacle auquel un opéra récent comme l'*Armide* de Gluck, créé à Paris en 1777 (mais qui n'avait plus été représenté depuis la fin 1781), avait pu donner lieu.

ACTE I

La décoration était composée, dans les premiers plans, de rochers et, dans le lointain, du port lui aussi borné de rochers, où se trouvaient les vaisseaux dont débarquaient les fils d'Égyptus. Sur l'un des côtés du plateau se dressait le temple dédié à Junon. Pâris avait composé là une décoration à partir d'éléments divers tirés des magasins de l'Opéra. Pour les serments, il dessina probablement les autels à l'antique, circulaires et ornés de reliefs dorés sur fond rouge, qui étaient équipés de cuvettes de fer blanc destinées à y brûler de l'esprit de vin.

ACTE II

Un projet pour cette deuxième décoration, montrant d'emblée les intentions du dessinateur quant aux dramatiques contrastes de lumière, détaille l'architecture du souterrain du palais de Danaüs, consacré à la déesse de la Vengeance (voir p. 29). D'un ordre dorique sans base, celui des temples de Paestum ou de Grèce, ce souterrain s'impose par les proportions massives de ses colonnes portant une voûte en arc segmentaire et épaulant un puissant arc partant du sol. Le point de vue en perspective biaise met en évidence ces colonnes au premier plan, en contraste avec l'espace éclairé par la lampe de ce sanctuaire. La peinture en trompe-l'œil sur les châssis et les plafonds de toile donnaient toute son intensité à la lampe à l'antique, réelle, sensée éclairer seule tout l'espace. Protain, peintre décorateur spécialisé dans l'architecture, a exécuté le projet du dessinateur, en

couleur granit gris à joints marqués, les colonnes noires « veinées de sang ». Tardif a peint des draperies rouges sur ces colonnes et, entre elles, la statue de Némésis en « bronze rouge rehaussé d'or », côté cour. On aperçoit aussi, du même côté, des figures de furies en bronze rehaussé d'or, dressées sur des socles de porphyre et se détachant sur des draperies noires. Jean-François de La Harpe a pris soin de noter dans sa *Correspondance littéraire* que cette décoration était fort belle.

Alors qu'il n'en fait usage que rarement dans son œuvre d'architecte, le dessinateur des décorations scéniques recourt à l'ordre dorique sans base pour exprimer notamment le caractère d'un souterrain, d'une prison dans divers opéras dont le sujet se déroule dans la Grèce antique. Informé par l'ouvrage de Julien-David Leroy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, paru en 1758, les dessins exécutés en Sicile par Jacques-Germain Soufflot et diffusés par les gravures de Gabriel-Pierre-Martin Dumont en 1764, ainsi que par la publication de Thomas Major, *The Ruins of Paestum*, de 1768, et familier des estampes de Giovanni Battista Piranesi, Pâris avait entrepris à son tour un voyage en Sicile en 1774 (durant son séjour à l'Académie de France à Rome) et eut l'occasion d'étudier lui-même les temples grecs de Paestum ; ses dessins furent gravés pour le troisième volume du *Voyage pittoresque du royaume de Naples et de Sicile* de l'abbé Richard de Saint-Non, paru en 1783.

La décoration du souterrain de Némésis se situe dans la continuité des projets donnés par Pierre-Adrien Pâris à la Cour et à la Ville dès 1778-1779, par exemple pour le souterrain de la tragédie de *Numitor* de Jean-François Marmontel, laquelle aurait dû être représentée par les Comédiens-Français à Fontainebleau à l'automne 1783 puis sur le théâtre de la cour des Princes à Versailles début 1784 (mais qui ne sera jamais donnée). À l'Opéra, le caractère de la décoration des *Danaïdes* s'apparente à celui du souterrain d'Oreste et Pylade, qui sera exécuté pour la reprise d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck en 1790. Ces souterrains, d'ordre toscan sans base et d'un caractère rustique, sont représentés en perspective frontale contrairement à celui de Némésis, d'une conception spatiale élaborée et dramatique, qui ne fut pas sans créer des difficultés aux peintres chargés de la trace et de la peinture.

À Paris toujours, il faut rappeler qu'une remarquable et illustre décoration de prison, d'un caractère comparable par ses contrastes dramatiques, reparût sur scène le 30 novembre 1784 à l'occasion de la création du *Dardanus* d'Antonio Sacchini. Adaptée aux dimensions de la scène du théâtre de la Porte Saint-Martin, qui était depuis 1781 la salle de l'Académie royale de musique, elle avait été exécutée en 1760, d'après les dessins de Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), pour la fameuse reprise du *Dardanus* de Jean-Philippe Rameau. Le dessinateur avait pris pour modèle une planche de la *Prima parte d'architettura* de Giovanni Battista Piranesi pour le fond de la décoration et habilement conçu les châssis latéraux des premiers plans, qui prolongeaient et mettaient en perspective la vue gravée, lui conférant une échelle alors inédite.

ACTE III

Le projet pour le jardin de Bacchus (voir p. 29) correspond à la partie centrale de la décoration, dans la seconde moitié de la profondeur du plateau. Ces éléments furent conçus de façon à s'accorder avec une grande décoration tirée du magasin des Menus Plaisirs de Versailles cette fois-ci et adaptée pour l'occasion : le jardin du palais de Céphée, du deuxième acte de *Persée* de Jean-Baptiste Lully. Elle avait été exécutée en 1770 à l'occasion de la reprise de l'ouvrage, sur la scène du Grand Théâtre du château, qui fut l'un des spectacles du mariage du dauphin et de l'archiduchesse Marie-Antoinette. On peut se faire une idée approximative de l'ensemble ainsi composé. Sur les premiers châssis est représenté un jardin étagé sur deux niveaux, avec des soubassements portant des balustrades de pierre, des escaliers, et animé de sculptures en marbre blanc sur des piédestaux. Le centre de la décoration, occupé dans la configuration d'origine par un palais de marbre, l'est désormais par ce que montre le dessin : trois riches buffets, que domine la statue de Bacchus, placés au devant d'un soubassement et abrités sous des arbres, dont les troncs sont entourés de pampres et les frondaisons garnies de lustres de cristal (peints en transparents). Le plateau de marbre du buffet central repose sur des lions, rehaussés d'or.

Sont disposés sur ces buffets quantité de vases, de plats et d'aiguières en or, argent et pierres précieuses, aux formes tant à l'antique que maniéristes. Comme il se doit, on aperçoit dans un jardin dédié à Bacchus, des thyrses et des tambours de basques, placés auprès des grands vases posés à terre. Le fond de la décoration est peint de façon à suggérer une charmille disposée en demi-lune et percée d'arcades.

ACTES IV ET V

La richesse du décor de la fête fait écho à celle de l'intérieur du palais, plus précisément de la galerie « qui communique à l'appartement d'Hypermnestre et à ceux de ses sœurs ». C'est là qu'Hypermnestre et Danaüs se retrouvent, et que Lyncée parvient à pénétrer à l'insu de tous. Il n'existe pas non plus de dessin d'ensemble de la décoration, puisque Pâris réemploya la décoration d'un riche intérieur de palais, remanié pour former la galerie demandée par le librettiste. Il s'agissait de l'intérieur du palais d'Armide, d'ordre corinthien, de couleur blanche, agate verte et rouge, avec plafonds ornés de figures, décoration de l'Opéra conçue pour l'ouvrage de Gluck par l'architecte Charles De Wailly (1730-1798) non pour sa création en 1777 mais deux ans plus tard, et qui ne fut exécutée qu'en 1780 ou 1781. Pâris a modifié cet intérieur en répétant, pour créer un effet de galerie, l'alternance des premiers châssis. Ceux-ci représentent des colonnes cannelées et ornées de grotesques dans le bas, et tantôt des guéridons portant des cassolettes, tantôt des figures féminines sur des socles. Il remplaça aussi la partie centrale du fond.

ACTE V (SCÈNE FINALE)

Aussitôt que Pelagus a frappé mortellement Danaüs de son poignard, que Lyncée a annoncé qu'ainsi ses frères sont vengés et que le chœur rend grâce à son tour à la bonté des dieux, retentit le tonnerre. La galerie s'obscurcit et tandis que tous chantent « L'Enfer s'ouvre pour engloûtir / ces lieux de sang sous sa voûte profonde », la foudre s'abat sur le palais de

Danaüs, qui s'enflamme et disparaît pour faire place à la décoration des Enfers. Concrètement, au premier coup de sifflet, la ruine du palais, peinte sur des feuillettes attachés aux châssis du décor et qui alors pivotent, occupe soudainement le fond de la scène. Là, des pierres, faites d'osier recouvert de toile peinte, dégringolent. Les lettres du violoncelliste Hivart (Hyvart) – dont quelques-unes sont reproduites plus loin dans cet ouvrage – décrivent de façon exceptionnellement détaillée le rapide enchaînement de la manœuvre qui métamorphose les lieux, ainsi que les moyens utilisés pour simuler l'embrasement. Très évocateur, le dessin de Pierre-Adrien Pâris montre une impressionnante décoration de l'Enfer, d'un caractère propre à effrayer, mêlant rochers et éléments architecturaux sous une voûte à peine dégrossie et oppressante (voir p. 30). Côté cour se place l'entrée des lieux munie d'une grille, entre deux « colonnes en bossage à pointes de diamants ». Les colonnes sont peintes en transparents, procédé employé aussi pour rendre l'illusion d'un fleuve de sang et de feu à travers la scène, derrière le rocher sur lequel Danaüs subit le supplice de Prométhée. Des arcades de rochers laissent entrevoir l'intérieur de grottes. C'est au-devant de ces rochers que se déploie et se déchaîne la pantomime des démons, des furies et des Danaïdes. Au-dessus, côté jardin, la décoration culmine avec le temple de Pluton, dont les colonnes toscanes trapues, couleur porphyre et cerclées de fer, portent une voûte à caissons hérissée de pointes de diamants. Animé de flammes, l'édifice souligne à son tour le caractère terrifiant de l'Enfer où sont disposés çà et là des instruments de torture. Dans ce fond, côté cour, des châssis en transparents simulent encore des torrents de feu.

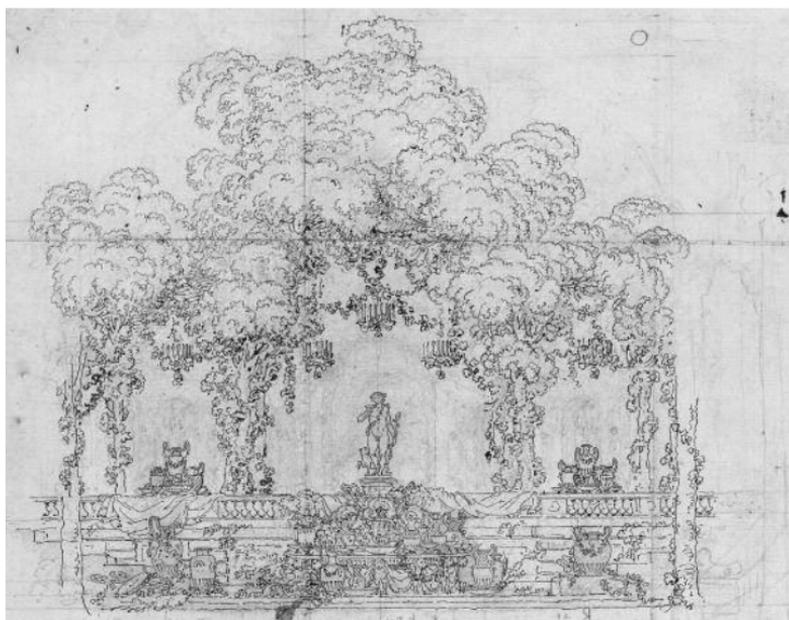
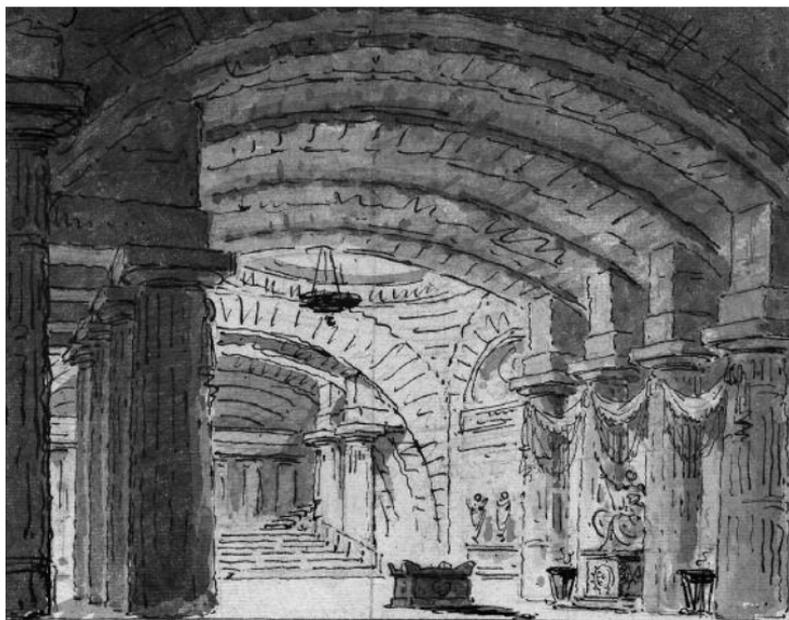
Le dessin de Pâris nous montre une partie du tableau qui fut celui de la première représentation, c'est-à-dire avec le corps de Danaüs étendu sur un rocher, dévoré par un vautour. Le corps du prédateur, en osier, permettait à un enfant de s'y glisser et d'en agiter les pattes et les ailes. Dès la seconde représentation des *Danaïdes*, ce repas fut jugé peu ragoûtant par le public et, ajouta Jean-François de La Harpe, ne fut pas servi à nouveau ! Le rédacteur du *Mercure de France* fit l'éloge de « ce grand tableau du Tartare, où la réunion d'une décoration superbe, d'une pantomime

terrible et d'une musique pleine d'énergie, forment un des spectacles les plus frappants qu'on ait encore présentés sur aucun théâtre » (8 mai 1784). Ce caractère novateur est souligné à son tour par le *Journal de Paris* (10 juillet 1785). Ajoutons que la pantomime se déroulait sous une pluie de feu d'artifice, qui fit craindre l'incendie à certains spectateurs : « Tous furent ensevelis sous une telle averse de feu que je me demandai si le théâtre n'allait pas être réduit en cendres », rapporte en 1785 William Bennet, un spectateur anglais. Parmi les nombreux témoignages relatifs à cette saisissante scène finale, on peut encore citer l'article des *Affiches, annonces et avis divers* : « Le tableau qu'offre la pantomime de la fin est surtout admirable pour l'ordonnance ; aussi a-t-il excité les plus vifs transports » (27 avril 1784). Le public assistera quelques années plus tard à une autre mémorable scène de l'enfer, celle du célèbre ballet de *Psyché*, de Pierre Gardel (musique d'Ernest-Louis Miller), qui fit sensation à sa création à Paris le 14 novembre 1790 et vit son succès se confirmer par un nombre record de représentations. Les décorations en avaient été aussi dessinées par Pierre-Adrien Pâris, et prouvaient une fois de plus que le succès des décorations était aussi redevable à l'étroite collaboration du dessinateur et du machiniste, en l'occurrence Pierre Boulet.



Ajoutons qu'à défaut d'avoir retrouvé les dessins envoyés par Hivart en Russie au comte Nicolas Shermetev, illustrant la production parisienne des *Danaïdes*, on pourrait encore évoquer les habits portés sur scène avec un projet de costume égyptien, peut-être celui de Lyncée, signé Jean-Michel Moreau, dit Moreau le Jeune, dessinateur qui a collaboré aux productions de l'Opéra entre 1782 et 1784. On ignore en revanche si ce projet a été exécuté.

Grâce à la correspondance d'Hivart, on est renseigné cette fois-ci de l'intérieur, des coulisses même et par le menu, sur la manière dont on monta *Les Danaïdes* et sur la technique mise en œuvre pour réaliser certains effets, propres à contribuer à cette illusion tant prisée par le public.





PAGE 29, *en haut / top*

Pierre-Adrien Pâris, Projet du souterrain de Némésis (Acte II).

Pierre-Adrien Pâris: sketch for the underground temple of Nemesis (Act II).

Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, 483, n° 69.

PAGE 29, *en bas / bottom*

Pierre-Adrien Pâris, Projet pour le centre du jardin de Bacchus (Acte III).

Pierre-Adrien Pâris: sketch for the centre of the garden of Bacchus (Act III).

Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, 483, n° 133.

PAGE 30

Pierre-Adrien Pâris, Projet de l'Enfer (Acte V, scène finale).

Pierre-Adrien Pâris: sketch for Hades (final scene, Act V).

Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, 483, n° 170.