

« L'illusion absolue de la vérité »

Michela Niccolai

La première partie de la carrière de Massenet est marquée par la composition de plusieurs grands opéras : *Le Roi de Lahore* (1877), *Hérodiade* (1881), *Le Cid* (1885) et *Le Mage* (1891). Si la production de ce dernier titre, décidée par Ritt et Gailhard à l'Opéra, a bénéficié d'une mise en scène somptueuse et d'un nombre de costumes exceptionnel, *Le Mage* ne reste toutefois sur les planches que pour 31 représentations qui se tiennent du printemps – la création a lieu le 16 mars – à l'automne 1891.

Les critiques de presse ne se montrent pas très enthousiastes envers ce nouvel opéra ; ainsi Henri Moreno, nom de plume de l'éditeur Henri Heugel, relate dans les colonnes du *Méneestrel* :

Du poncif redondant, voilà les caractéristiques du *Mage*. [...] M. Massenet est évidemment à une époque de trouble, qui ne lui permet plus de voir clairement la voie où il s'était engagé si heureusement à son début. Comme pour son héros Zarâstra, une période de recueillement s'impose à lui. Il fera bien de se retirer sur la montagne sainte et d'y méditer sur les dangers d'une production trop hâtive. Il nous reviendra alors plus fort et retrem-pé pour des luttes nouvelles.

(Henri Moreno, « Semaine Théâtrale, *Le Mage* », *Le Méneestrel*, 22 mars 1891, n° 12, p. 92.)

Parmi les proches de Massenet, Gustave Charpentier, élève et intime du maître, ne cache pas son désarroi après avoir assisté à une représentation du *Mage*. Il écrit à son père :

[Paris], 18 mars 1891.

J'ai assisté avant-hier à la première du *Maïe* (de Massenet). J'avais déjà entendu la répétition générale. En somme l'œuvre ne vaut ni plus ni moins que ses œuvres précédentes. C'est bien fait, de jolies idées, mais ça manque de véritable grandeur : ce n'est plus du grand art.

(Gustave Charpentier, *Mémoires*, tapuscrit inédit, p. 84.)

Si le livret et la partition ne font pas l'unanimité du public, en revanche « la mise en scène mérite des éloges sans restriction. MM. Ritt et Gailhard se sont incontestablement surpassés. Les décors sont de véritables œuvres d'art, et les costumes décèlent, une fois de plus, le goût patient et consciencieux du dessinateur Bianchini. » (Louis Besson, *L'Évènement*.)

Il convient donc, semble-t-il, d'étudier prioritairement cette production sous l'angle de la composante visuelle, en prenant en compte tant ce qui se passe sur la scène que ce qui a lieu en coulisses, avec une attention particulière portée aux décors et aux machineries théâtrales employés pour transporter le spectateur jusqu'à la ville de Bakhdi, plusieurs siècles avant Jésus-Christ...



LA GENÈSE

Dans ses *Souvenirs*, Massenet raconte que, tandis qu'il était occupé à composer *Esclarmonde*, son éditeur Hartmann était en quête d'un nouveau sujet à lui proposer. Ce dernier s'adresse notamment à Jean Richepin, lui demandant de réaliser un livret d'opéra tiré du drame *Par le glaive*, qu'il venait de terminer. L'écrivain ne se montre pas intéressé par cette proposition, sans écarter pourtant la possibilité de collaborer avec Massenet :

Comme, d'autre part, cette idée d'un livret d'opéra ne me déplaisait point [affirme Richepin], j'offris à Hartmann de travailler sur un sujet pris dans les légendes orientales, persanes, arabes ou hindoues, qui sont si riches

en héros merveilleux et en situations épiques. [...] Hartmann accepta. Presque immédiatement après, je lui envoyai un scénario sommaire, informel, indiquant les points culminants de l'action seulement.
(Anon., « Avant *Le Mage*. Une visite à M. Jean Richepin », *Le Matin*, 3 mars 1891, p. 1.)

Le sujet proposé par Richepin s'inspire de la légende de Zoroastre (devenu Zarâstra dans *Le Mage*) et est animé par « la lutte entre l'esprit du bien ou du vrai et l'esprit du mal ou du mensonge ». L'auteur reconstitue la vie du héros en s'appuyant sur l'aspect le moins connu de Zoroastre : son passé de guerrier qui précède celui de fondateur d'une nouvelle religion, le « mazdéisme ». Les deux artistes – Richepin et Massenet – ne se seraient pas rencontrés pendant cette phase de rédaction, confiant à Hartmann le rôle d'entretenir la correspondance et les liens avec chacun d'eux afin de prévenir toute friction possible. Une fois terminé le scénario, l'éditeur l'envoie à Massenet qui « cocha au crayon, d'une part, les passages qui prêtaient à des développements musicaux, c'est-à-dire ceux sur lesquels il y aurait lieu d'appuyer ; de l'autre, ceux qui n'étaient que scéniques ».

De son côté, le compositeur affirme avoir commencé à mettre « sur pied quelques scènes de l'ouvrage » pendant l'été 1889. Pour se plonger dans cette atmosphère riche d'allusions symboliques, Massenet demande conseil à son ami Charles Malherbe, historiographe, qui lui conseille la lecture d'« une série de manuscrits » utiles pour les différents actes du *Mage*. Les témoignages des deux auteurs concordent sur le succès de la réalisation scénique de l'opéra, faisant référence au « luxe inusité » et aux « innovations » qui caractérisent cette nouvelle production.



L'INTRIGUE

Richepin place l'intrigue environ deux-mille ans avant Jésus-Christ. Dans un campement proche de la ville de Bakhdi, Zarâstra s'apprête à faire son entrée triomphale après avoir vaincu les Touraniens. Ce dernier fait l'objet de l'amour sensuel de Varedha – prêtresse de Djahi (déesse de la volupté) et fille du grand-prêtre de Devas, Amrou – sans toutefois l'aimer à son tour. Le cœur du vaillant guerrier appartient en effet à la reine du Touran, Anahita. Les sentiments de refus et d'amour scandent les divers moments de l'intrigue : la passion qui lie Zarâstra et Anahita, la colère de Varedha face aux deux amants, l'isolement de Zarâstra (et l'institution du mazdéisme), l'annonce du mariage d'Anahita avec le roi d'Iran et, enfin, la « sainte union » des deux protagonistes tandis que Varedha disparaît dans les flammes...

La lutte entre les Touraniens et le peuple d'Iran contribue à exalter les sentiments qui lient les personnages principaux dans le modèle le plus consolidé du grand opéra : les tableaux de foule permettent ainsi au metteur en scène de coordonner des mouvements par groupes distincts et juxtaposés. « J'ai voulu que l'action parlât aux yeux », affirme Richepin, « qu'elle put être comprise comme une pantomime, au seul jeu des acteurs, par ceux mêmes qui n'entendraient point les paroles du livret ».

Les costumes soulignent le peuple d'appartenance : d'un côté les Touraniens, vêtus de peaux de bêtes et avec des « barbes rousses », de l'autre les Iraniens habillés avec des robes longues, très soignées en chaque détail, et des « barbes noires ». Charles Bianchini, costumier, travaille soigneusement pour que les ensembles soient également cohérents du point de vue de la couleur : il ne laisse pas moins de 673 croquis des costumes ! Henri Moreno relate, au sujet de la scène de foule à l'acte II :

Prisonniers, prisonnières, guerriers, vierges, bayadères, trophées, dépouilles, vaisselle, éventails de plume, armes, bijoux, monceaux d'argent et d'or, les « harnais et les rennes, les peaux d'ours et de rennes, les cuirs écaillés de

métal », tout cela défile par groupes et par tas, et chaque tas et chaque groupe nous est présenté, expliqué.



LES DÉCORS

Suivant la pratique des ateliers associés, les décors sont confiés à des artistes différents, travaillant parfois en duo (voir le tableau ci-après). La somptuosité des scènes attire l'attention des critiques, parmi eux Noël Stoullig :

Tous les décors rivalisaient de pittoresque et de séduction. Le spectacle des yeux avait pleine satisfaction. C'était, dans tout cet ensemble, le triomphe de la sensualité théâtrale.

(E. Noël et E. Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique avec une préface par Gustave Larroumet de l'Institut, dix-septième année* [1891], Paris, ed. G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 10.)

La structure dramatique de l'opéra est articulée en cinq actes et six tableaux :

TABLEAU	DÉCORATEUR(S)	DÉCOR	INT./EXT.
I (acte I)	Rubé & Jambon	Le camp de Zarâstra, près de la ville de Bakhdi	Extérieur
II (acte II)	Amable & Gardy	Les souterrains du temple de la Djahi	Intérieur
III (acte II)	Amable & Gardy	La place de Bakhdi	Extérieur
IV (acte III)	Lemeunier	La Montagne sainte	Extérieur
V (acte IV)	Lavastre & Carpezat	La salle du Sanctuaire dans le temple de la Djahi	Intérieur
VI (acte V)	Lavastre & Carpezat	Les ruines du temple de la Djahi	Extérieur

L'alternance entre tableaux d'« extérieur » et d'« intérieur » respecte les conventions scéniques traditionnelles, excepté le passage du premier au second tableau du deuxième acte. Dans ce cas, la transformation ne se fait pas rideau baissé, mais avec un spectaculaire « changement à vue ». Le décor (acte II, premier tableau) réalisé par Amable et Gardy respecte en tout point les didascalies scéniques de la partition :

Les souterrains du temple de la Djahi.

À droite, un escalier qui monte. À gauche, un escalier qui descend. Au fond, perspective de piliers trapus laissant entrevoir d'immenses salles ténébreuses.

Le choix du lieu reflète parfaitement l'intensité des événements dramatiques : Varedha s'est réfugiée dans les souterrains – d'où elle entend les trompettes de la victoire dans le lointain – en pensant mettre fin à ses jours, mais Amrou la rejoint et, excitant sa jalousie, la convainc de lutter contre l'amour réciproque de Zarâstra et d'Anahita. L'atmosphère de cet épisode est rendue encore plus inquiétante par l'écrasante hauteur de plafond qui transparait du croquis du décor, soulignée par les structures architecturales très imposantes et la dimension de l'escalier qui traverse la scène.

Le changement à vue transporte directement le spectateur sur la place royale de Bakhdi, tel qu'indiqué dans la partition :

À droite, l'estrade du trône. À gauche, l'estrade des prêtres. Au fond, terrasses et jardins suspendus que supportent des piliers énormes. Entre les piliers on voit une place publique grouillante de foule et l'on aperçoit au-dessus de la terrasse les maisons et l'amphithéâtre de la ville de Bakhdi.

Ce décor (acte II, deuxième tableau), tout aussi somptueux que les autres, est réalisé par les mêmes peintres qui se sont occupés du tableau précédent. Comme en témoigne un dessin de Dochy publié dans *Le Théâtre illustré*, la représentation visuelle suit fidèlement les indications scéniques, dépeignant en particulier le « grouillement » de la foule. Toutefois,

dans les riches collections de la Bibliothèque-musée de l'Opéra, un deuxième croquis existe pour le même épisode. Il s'agit d'un projet signé par Lemeunier – auteur du décor de « La Montagne sainte » (acte III) –, qui s'éloigne des indications de la partition. Supprimés la terrasse et les jardins suspendus : à leur place un pont occupe la partie centrale du décor, plusieurs structures proches des « portes sacrées » de la tradition japonaise (*torii*) trouvent place sur ce long chemin qui se termine, après un dernier portique plus imposant, du côté droit de la place. En arrière-plan, un fleuve et une balustrade délimitent la profondeur de l'espace citadin. Nous ne connaissons pas les raisons qui ont poussé les directeurs du théâtre à préférer le décor d'Amable, mais l'on peut se douter que le respect des didascalies scéniques a du jouer un rôle de première importance.



LA MISE EN SCÈNE ET LES « EFFETS SPÉCIAUX »

Pour une production d'une telle envergure, qui devait permettre à Ritt et Gailhard de voir renouvelé leur privilège à l'Opéra pour un autre mandat, la mise en scène avait été confiée à Alexandre Lapissida. Chanteur de formation, Lapissida (1839-1907) poursuit sa carrière d'abord en qualité de metteur en scène puis de co-directeur de théâtre, avec Joseph Dupont, à La Monnaie de Bruxelles (1886-1889). C'est autour de 1890 qu'il arrive à l'Opéra de Paris comme régisseur général et metteur en scène : *Le Mage* inaugure alors une série de productions qui resteront dans les annales de la première scène lyrique nationale (avec notamment les reprises de *Faust* de Gounod en 1893, *Otello* de Verdi en 1894 et *La Favorite* de Donizetti en 1896).

Malheureusement, aucun document relatant la mise en scène de la création du *Mage* n'a été retrouvé : ni livret scénique proprement dit, ni d'autres supports susceptibles de fixer la composante visuelle de l'opéra (partitions ou *libretti* annotés). En revanche, les comptes rendus de presse, sensibles

à toute sorte d'innovations techniques en matière de spectacle, fournissent un écho assez précis des divers moments de l'intrigue, avec une préférence marquée pour le cinquième acte.

Les machineries théâtrales, souvent employées pour recréer au théâtre des effets climatiques (tempêtes, pluie, vent...), deviennent un atout indispensable pour le succès d'un opéra notamment avec l'introduction de la lumière électrique. Si la première salle parisienne à avoir adopté cette énergie moderne au lieu de l'éclairage au gaz est le théâtre de l'Hippodrome (en 1878), l'Opéra commence son renouvellement électrique cinq ans plus tard (grand foyer, grand escalier, salle et rampe d'avant-scène) pour le terminer seulement en 1886 (scène et espaces du public). À ce sujet, Rémy Campos et Aurélien Poidevin affirment :

Utilisée dans un premier temps pour les sonneries et projecteurs à effets spéciaux (qui fonctionnaient à piles), la lumière électrique rayonnait partout en mars 1887, grâce à un réseau de distribution prenant sa source dans les salles de l'électricité situées au sous-sol.

(Rémy Campos, Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'Œil d'or, 2012, p. 101.)

La production du *Mage* en 1891 ne pouvait donc pas se passer de ces innovations. Ainsi le critique Chrysale (Théodore Avonde) remarque, dans les colonnes de *La Liberté*, au sujet de la tempête du second acte :

L'orage très impressionnant avec ses éclairs fulgurants, obtenus par l'électricité, est d'un effet tout à fait nouveau au théâtre.

Les mêmes éclairs figurent aussi au troisième acte, comme le signale Jean Richepin :

La montagne sainte au soleil couchant au troisième acte est de Lemeunier : elle s'illuminera d'« éclairs » qui ont été achetés à Londres ; ce sont des véritables zigzags de feu qui remplaceront à l'avenir le procédé de lueurs

intermittentes employés jusqu'ici pour les figurer. L'éclairage de la scène a été l'un de nos grands soucis ; ce qu'il nous a demandé de soins et de temps ! Et le réglage est à surveiller tous les soirs avec l'électricité !

(Anon., « Avant *Le Mage*. Une visite à M. Jean Richepin », *Le Matin*, 3 mars 1891, p. 2.)

De ce point de vue, l'effondrement du temple de la déesse Djahi au cinquième acte revêt une importance particulière. Le journal *La Liberté* prend soin, après la répétition générale, de dévoiler à son public tous les secrets techniques de cette ultime scène :

À la fin de l'acte [V, sixième tableau], des lueurs rouges empourprent la statue, qui devient incandescente et s'effondre, ouvrant un gouffre énorme d'où jaillissent des flammes. [...] Le public devient plus exigeant. Il veut à tout prix de la « réalité ». On ne peut cependant pas, tous les soirs d'opéra, incendier la salle de l'Académie de musique. Il a bien fallu trouver un procédé, chimique et mécanique, qui donnât l'illusion absolue de la vérité.

(*Le Mage*, « Dossier d'œuvre », Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, coupure de presse non signée, *La Liberté*, 15 mars 1891.)

Pour ce faire, Lapissida s'appuie sur une expérience similaire qui avait eu lieu lors de la mise en scène de la création française de *Sigurd* d'Ernest Reyher, représenté à l'Opéra en 1885 :

Pour *Sigurd*, on avait installé dans les dessous de l'Opéra, une canalisation qui amenait de la vapeur. En s'échappant à l'air, cette vapeur simulait la fumée d'un incendie. Impossible pour le *Mage* de conserver ce procédé. La vapeur avait l'inconvénient de produire des stridences en s'échappant des tuyaux. C'est encore la canalisation de *Sigurd* qui amène la vapeur. Seulement, au lieu de la laisser fuser par mille orifices étroits on l'oblige à passer dans des appareils spéciaux, sorte de grands cadres en forme de triangle isocèle, réunis par couple aux deux extrémités d'un même conduit d'amenée. Ces cadres, fixés par le sommet opposé à la base du triangle,

présentent, à leur point d'attache, une épaisseur assez forte qui va en diminuant régulièrement à mesure que l'on se rapproche de la partie élargie de l'appareil. À la base même du triangle, l'épaisseur est tout à fait réduite, et la vapeur, étalée dans toute l'étendue du cadre, s'échappe alors sans bruit aucun et sur toute la largeur, par une fente étroite réservée entre les deux faces de l'appareil. Pour l'incendie du *Mage*, on emploie dix-neuf de ces doubles cadres : sept se trouvent répartis sur le théâtre en des points divers et presque jusqu'à la hauteur des frises, les douze autres demeurent installés dans les dessous et leur rainure d'échappement de vapeur traverse le plancher de la scène dans les costières. Les effets de ce système d'incendie sont accentués par des feux de Bengale, des flammes de lycopode, des jets de lumière électrique diversement colorés et de petites pièces d'artifices destinées à simuler le fourmillement d'étincelles produites par l'effondrement de la statue de la Djahi.

(*Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions*, rassemblé et édité par A. A. Hopkins, New York, 1898; Livre 3, *Stage Effects*, chapitre 3, p. 306; ces informations semblent tirées d'un article paru dans le journal parisien *La Liberté* du 15 mars 1891.)

Pour toutes ces raisons, la scène finale de l'opéra est sans doute la plus applaudie par la presse :

Les décors sont fort beaux. Le camp devant la ville de Bakhti et le temple, dévasté par l'incendie, sont deux tableaux superbes. Le dernier surtout est saisissant, avec ses débris de colonnes renversées autour de la statue de la Djahi, se détachant sur un ciel scintillant d'étoiles ; pêle-mêle, gisent les cadavres des Touraniens massacrés. Cette scène sinistre est éclairée par la lune. [...] Rien ne peut donner une idée de l'incendie final à ceux qui ne l'ont pas vu. C'est terrifiant de vérité : le théâtre semble embrasé jusqu'aux frises. (Chrysale, *La Liberté*, 18 mars 1891. Coupure de presse insérée dans le « Dossier d'œuvre : *Le Mage* », Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.)

Ou encore (*La Revue des deux mondes*, mars-avril 1891) :

Le cinquième acte, enfin, est une merveille, mais de décorations seulement. Dans l'ombre de la nuit bleue, sous un ciel criblé de plus d'étoiles qu'on n'en vit jamais dans un ciel d'opéra, le temple éventré s'ouvre béant sur l'azur. Un pan de muraille énorme surplombe et menace ruine ; ça et là gisent des cadavres ; seule, intacte, gigantesque, la statue de la déesse se dresse au fond, devant l'autel qui fume encore.

(Article anonyme : « Théâtre de l'Opéra : *Le Mage*... », p. 705.)



Si *Le Mage* a disparu des scènes françaises et internationales, les machineries théâtrales employées lors de sa création ont contribué à faire avancer les moyens techniques de la production du spectacle opératique, ouvrant la voie à la « fée électricité » une année avant les spectacles lumineux de Loïe Fuller aux Folies Bergère (1892).

Pour conclure cette promenade sur la scène de l'Opéra lors de la création du *Mage*, on pourra terminer avec un dernier commentaire consacré à un autre décor : tandis que sur scène se déroule l'opéra de Massenet, un spectacle parallèle a lieu dans la salle...

La salle de l'Opéra à la première représentation du *Mage* ne témoignait pas d'un esprit de pénitence très fervent. Que de toilettes ! Que de diamants ! Que de coiffures audacieusement nouvelles ! Jamais les diamants ne jouent un plus grand rôle, qu'à l'Opéra. On en met depuis ses cheveux jusqu'à ses souliers, en ayant soin de faire un arrêt sur le corsage, où les étincelants bijoux éclatent de feux plus vifs que tout ceux des amours chantés, dont il est questions sur la scène. La duchesse de La Rochefoucauld-Doudeauville illuminait toute sa loge des lueurs de ses pierreries. Madame de Rothschild n'en manquait pas non plus. [...] Je n'ai pas à juger la musique de M. Massenet, ni la poésie de M. Richepin, mais si on s'est divertie dans la salle, ce n'est pas à l'opéra qu'on le doit. (*Le Mage*, « Dossier d'œuvre », Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra ; coupure de presse non titrée sans indication d'auteur.)

THÉÂTRE DE L'OPÉRA : " LE MAGE " (V. de 1846-1847)



LA PLACE ROYALE DE BAKHDI



VAREHDA (M. Pélissier)



SARASTRA (M. Voguel)



ANAHITA (M. Lucien-Escrolak)

Décor du second tableau de l'acte II (« La place royale »),
et costumes des principaux rôles. Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

One of the set designs for the second tableau of Act II ('The royal square'),
and costumes for the principal roles. Paris Opéra Library and Museum.