

***L'oreille regarde : jusqu'où le décor peut-il ne  
pas aller trop loin ?  
Ciceri et La Muette de Portici***

Pierre SÉRIÉ

*« Il ne faut pas que l'effort de l'art soit aperçu en la  
moindre chose,  
et cette clarté doit sembler appartenir à la nature<sup>1</sup>. »  
Jacques-Nicolas Paillot de Montabert*

Paris, 29 février 1828, la salle Le Peletier, habituellement clairsemée, est, ce jour, comble. L'Opéra a enfin trouvé son public et sans le recours, cette fois, au directeur du Théâtre-Italien : Gioachino Rossini<sup>2</sup>. L'Académie royale de musique rentre, pour ainsi dire, dans le siècle, devenant pour longtemps le haut lieu de la sociabilité parisienne. Suivant l'exemple donné par le baron Taylor trois ans plus tôt pour ramener le public à la Comédie-Française<sup>3</sup>, ce résultat

---

<sup>1</sup> Jacques-Nicolas PAILLOT DE MONTABERT, *Théorie du geste dans l'art de la peinture renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre*, Paris : Magimel, 1813 ; nouvelle édition, La Rochelle : Rumeur des âges, 2007, p. 62.

<sup>2</sup> Dans sa volonté de rétablir le prestige de l'Académie de musique par rapport au Théâtre-Italien, le vicomte de La Rochefoucauld nomma certes Gioachino Rossini, directeur du Théâtre-Italien, mais il l'engagea aussi à composer pour l'Opéra avec un « o » majuscule. Les ouvrages en question (*Le Siège de Corinthe* en 1826, *Moïse* en 1827, *Le Comte Ory* en 1828 et, surtout, *Guillaume Tell* en 1829) ramenèrent le public sur la scène nationale.

<sup>3</sup> Nommé commissaire royal de la Comédie-Française en 1825, le baron Taylor avait immédiatement « rafraîchi » le répertoire de son théâtre grâce à l'intervention de Ciceri chargé des décors du *Léonidas* de Michel Pichat. Voir, à ce sujet (et, en général, sur l'aspect visuel de la représentation scénique au XIX<sup>e</sup> siècle), Marie-Antoinette ALLEVY, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris : E. Droz, 1938 ; réimpression, Genève : Slatkine, 1976, p. 75.

tint, en grande partie, à l'aspect visuel de la représentation, à ses décors et à ses costumes, pour lesquels l'administration n'avait pas regardé à la dépense. Et c'est aussi cette excellence de l'Opéra dans le registre du visuel qui, par la suite, devait contribuer au déclassement final du Théâtre-Italien (la salle la plus *fashionable* à Paris sous la Restauration et, précisément, la salle qu'il s'agissait, en 1829, pour l'Académie de musique de détrôner) dont l'insuffisance notoire dans ce domaine appela une condamnation sans appel par la critique, Théophile Gautier notamment<sup>4</sup>. La réception de *La Muette de Portici* fut telle que le renom du librettiste le céda, pour l'occasion, à celui du décorateur, décorateur placé au second rang dans l'ordre des mérites de cette œuvre collective qu'était alors l'opéra. Il n'est qu'à lire le compte rendu du quotidien *Le Corsaire* en date du 1<sup>er</sup> mars 1828 : « Les auteurs, selon nous, devraient être nommés dans l'ordre suivant : M. Auber pour la musique, M. Cicéri [*sic*] pour les décorations ; MM. Scribe et Germain Delavigne pour les paroles ; et M. Aumer pour les ballets<sup>5</sup>. »

Ce degré d'estime auquel parvenait ainsi le décorateur marquait un point d'orgue dans la conception de l'art dramatique comme rencontre du sonore et du visuel : cette esthétique du tableau que Diderot prêchait depuis des décennies<sup>6</sup>. En l'occurrence, l'aspect visuel de la représentation tenait largement à la question du geste et à cette pantomime expressive qui est un rouage essentiel de la peinture d'histoire depuis Poussin jusqu'à David en passant – référence à Diderot oblige – par Greuze. De fait, le personnage éponyme du livret de Scribe, Fenella, n'était-elle pas muette et, précisément, n'avait-on pas, dans le titre même de l'œuvre, préféré énoncer son état de mutisme plutôt que de simplement la nommer, offrant ainsi au spectateur un oxymore virtuel, mais un oxymore quand même : un opéra – lieu par excellence de la parole (*via* le chant) – dont l'argument tenait dans les malheurs passés d'une muette qui, les

---

<sup>4</sup> Théâtre « qui est inférieur à madame Saqui et aux Funambules pour le costume et la mise en scène » (Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique depuis vingt ans (1837-1858)*, vol. I, Paris : Hetzel, 1858, p. 81).

<sup>5</sup> Anonyme, « Académie nationale de musique. Première représentation de la *Muette de Portici*, opéra en cinq actes », *Le Corsaire*, 1<sup>er</sup> mars 1828.

<sup>6</sup> Sur cette question transversale, voir Pierre FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : PUF, 1998. Concernant sa traduction sur les planches de l'Opéra, voir Pierre SÉRIÉ, « Pour une introduction à la dimension visuelle d'une représentation à l'Académie nationale de musique au XIX<sup>e</sup> siècle : le concept de Tableau », *L'Art officiel dans la France musicale du XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'Alexandre DRATWICKI et Agnès TERRIER, actes du colloque tenu à l'Opéra-Comique à Paris les 8 et 9 avril 2010, en ligne ([bruzanemediabase.com](http://bruzanemediabase.com)).

rapportant par des « gestes parlants<sup>7</sup> », est l'élément déclencheur d'une révolte, bref un *opéra muet*. On objectera que le titre *a priori* attendu – *Masaniello* (du nom du chef des conjurés) était déjà pris (un opéra-comique donné deux mois plus tôt salle Feydeau portait ce titre<sup>8</sup>), mais pourquoi *La Muette de Portici* et non *Fenella* (ou même *Elvire*) ? Cette pièce dont le titre – *La Muette de Portici* – s'apparente à une double invite à l'exercice oculaire (il appelle autant le genre de la pantomime – faire parler une muette – que celui du paysage pittoresque – cette muette est de Portici, faubourg de Naples) ne constitue d'ailleurs pas un cas unique : le théâtre de Madame donne, au printemps suivant, une *Yelma ou La Muette russe* (24 mai 1828)<sup>9</sup> et Auber lui-même compose bientôt un opéra-ballet intitulé *Le Dieu et la Bayadère*, bayadère dont le rôle est entièrement mimé. Personnages frappés de mutisme et genre de l'opéra-ballet dénotent une sensibilité nouvelle pour le geste et, avec lui, le visuel, sur la scène des théâtres lyriques ou non. On touche là à l'aboutissement de la refondation de la scène *via* l'esthétique du tableau et au projet diderotien évoqué plus haut. C'est cette esthétique que, présentement, nous interrogerons, en concentrant notre propos sur les décors et cette question : lorsque l'oreille est appelée à regarder, quels doivent être les ressorts de l'image qu'on lui montre. Tout décor est-il, ou non, soutenable à la vue de notre oreille ?

## **L'opéra comme œuvre d'art totale**

*La Muette de Portici* est traditionnellement saluée par l'historiographie comme « le » prototype du Grand Opéra à la française, cette manière d'œuvre d'art totale revendiquée par les romantiques (Victor Hugo au premier chef) avant que, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la notion germanisée en *Gesamtkunstwerk*, soit systématiquement associée au projet wagnérien, mais c'est là une autre histoire. L'appréhension de la scène comme lieu de rencontre entre arts du temps (musique, danse, littérature) et arts de l'espace (peinture, architecture) – pour reprendre la distinction théorisée par Lessing dans le *Laocoon* (1766) – avait amené, en 1827, l'administration de l'Opéra à constituer un comité de mise en scène chargé, entre autres, d'examiner les projets de décors. Et c'est ce dit comité qui valide les esquisses de Ciceri pour *La Muette de Portici*. Certes, avec cette *Muette*, nous n'en sommes encore qu'au balbutiement

---

<sup>7</sup> « Que ses *gestes parlants* ont de grâce et de charmes !/ Jeune fille ! sèche tes larmes,/ Je veux te protéger auprès de mon époux ;/ De ta douleur je serai l'*interprète*. » (Elvire à Fenella, acte I, scène V.) Soulignements par l'auteur du présent article.

<sup>8</sup> *Masaniello ou Le Pêcheur napolitain*, drame historique en 4 actes créé à l'Opéra-Comique le 27 décembre 1827.

<sup>9</sup> Voir *Journal de Delécluze 1824-1828*, édité par Robert BASCHET, Paris : Bernard Grasset, 1948, p. 493-494.

de la fusion des arts que prônait déjà Watelet, en 1792, dans son *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*<sup>10</sup>, fusion qui sera pleinement réalisée avec *Robert le Diable* ou *La Juive* après 1830. En effet, seuls trois des huit tableaux constituant la trame visuelle de la *Muette* sont commandés expressément pour l'occasion, les deux tiers étant des remplois (avec retouches, naturellement), quand, rappelons-le, la règle sera, à partir de 1831 et la prise de fonction de Véron, de créer des ensembles entièrement neufs pour chaque création. Mais ces deux décors (le tableau 2 du troisième acte – la grande place du marché à Naples – et les tableaux du cinquième acte : vue du Vésuve s'assombrissant et éruption finale) ont fait l'objet de soins tout particuliers. Leur auteur, Ciceri (décorateur en titre de l'Opéra entre 1822 et 1831) a été envoyé plusieurs mois outre-Alpes, à la fois pour parfaire sa connaissance du pittoresque italien (dans une volonté d'illusionnisme total<sup>11</sup>) et afin d'y apprendre suffisamment en matière de spectaculaire de sorte qu'on puisse simuler, sur scène, une éruption volcanique (c'est l'étude, qu'on rappelle toujours à propos de la *Muette*, des décors réalisés par Sanquirico pour *Les Derniers Jours de Pompéï* donnés à la Scala en 1827). De ces éruptions, on en avait déjà vues, à Paris, mais toujours sur les planches de théâtres secondaires – pensons au *Belvédère* ou *La Vallée de l'Etna* (Ambigu-Comique, 1818) ou, plus près de la *Muette*, à *La Tête de mort* ou *Les Ruines de Pompeïa* (Théâtre de la Gaîté, 1827), deux mélodrames de Guilbert de Pixérécourt – et, à l'exception du diorama de Daguerre, toujours sous la forme analytique de gros plans (*La Tête de mort* ou *Les Ruines de Pompeïa*) ou celle très distancée de vues lointaines (*Le Belvédère* ou *La Vallée de l'Etna*). Pour l'Académie de musique, il s'agissait de montrer le Vésuve embrasé à une échelle « macro », de même que Pierre-Henri de Valenciennes y était parvenu sur chevalet en 1814<sup>12</sup>. Aller étudier les décorateurs et les machinistes italiens, c'était aussi vouloir les surpasser, eux qui,

---

<sup>10</sup> « Il n'y a pas aujourd'hui parmi nous assez d'union, entre trois arts, qui demandent pour leur plus grand intérêt et l'avantage national, d'être intimement liés. Ce sont trois frères, qui devroient se croire jumeaux, & parmi lesquels aucun ne devrait affecter de droit d'aînesse et encore moins la prétention à réduire les autres à une étroite légitime. » (Claude-Henri WATELET et Pierre-Charles LÉVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, t. I, Paris : L.-F. Prault, 1792 ; réimpression, Genève : Slatkine, 1972, p. 561.)

<sup>11</sup> L'Administration de l'Opéra avait déjà, à plusieurs reprises (pour *Fernand Cortez* de Spontini en 1807 ou *Les Bayadères* de Catel en 1810), engagé les décorateurs et les costumiers à un travail d'enquête (le plus souvent en bibliothèque seulement et certainement pas *in situ* comme il en alla pour Ciceri en 1827), mais de telles préoccupations relevaient encore de l'exception (voir, à ce sujet, Nicole WILD, « Le spectacle lyrique au temps du grand opéra », *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris : Flammarion, 1991, p. 35).

<sup>12</sup> Pierre-Henri de VALENCIENNES, *Éruption du Vésuve*, Salon de 1814, Toulouse, musée des Augustins, 1,48 x 1,96 m.

jusqu'alors, en remontraient à toute l'Europe dans ce domaine<sup>13</sup>. Le tableau final de la *Muette* marque un point de bascule entre France et Italie dans la maîtrise des scènes à effets. À compter de cette date, l'Opéra de Paris devient la référence européenne quant au décor et à la mise en scène. Et cela contribue grandement à en faire la première scène du monde.

Dans cette genèse du genre Grand Opéra, le rôle joué par Ciceri fut décisif. Non seulement il introduisit à l'Académie de musique de nombreuses innovations technologiques (par exemple, l'éclairage au gaz, dès 1822, dans *Aladin ou La Lampe mystérieuse*), mais par le caractère pluridisciplinaire de sa formation, il obtempère à l'injonction de Watelet de pratiquer et d'unir les trois arts (peinture, sculpture, architecture) à travers l'exercice du décor. Car ce Ciceri que nous connaissons uniquement sous la casquette de décorateur fut aussi élève de la classe de violon du Conservatoire (1796-1799), se forma au chant (1800-1802), suivit l'enseignement de l'architecte Belanger et, en qualité de paysagiste, participa à plusieurs reprises au Salon de peinture. La fonction de peintre de « décorations scéniques » dont Watelet déplorait justement qu'elle fût systématiquement déléguée à de simples artisans, à une corporation de « décorateurs » au sens alors péjoratif du terme, incombe donc, avec Ciceri, à un artiste complet et, tout spécialement, à un peintre de chevalet. À travers lui et seulement grâce à lui, le décor accède donc au statut d'œuvre d'art à part entière. On ne rappellera d'ailleurs jamais assez combien les années Ciceri correspondirent à une véritable réinvention du décor de scène sur le modèle du tableau de paysage : espaces ouverts, rythmés à droite et à gauche par des châssis et des fermes disposés librement, avec parfois même, des partis asymétriques tout à fait inédits (voir l'esquisse pour *Robert Bruce* en 1846 [figure 1], sans même revenir sur le chef-d'œuvre imaginé pour le 3<sup>e</sup> acte de *Gustave III*<sup>14</sup>, premier exemple du genre qui ne soit pas calé des deux côtés par des châssis mettant en abyme, comme il en était toujours allé, l'espace scénique dans le décor.

---

<sup>13</sup> « Nous n'avons ni autant d'occasions favorables d'employer l'art du décorateur ; ni autant de connaissances et de goût naturel pour en décider, que les Italiens. » (WATELET et LÉVESQUE, *Dictionnaire des arts*, tome I, p. 559.)

<sup>14</sup> Voir à ce sujet Pierre SÉRIÉ, « Ciceri et le fantastique à l'Opéra : quand le décor devient une manière de tableau de chevalet », *Le Surnaturel sur la scène lyrique. Du merveilleux baroque au fantastique romantique*, sous la direction d'Alexandre DRATWICKI et Agnès TERRIER, Lyon : Symétrie, 2012, p. 211-225.



Figure 1 : Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Esquisse de décor pour l'acte I de Robert Bruce (site pittoresque en Écosse)*, crayon, lavis de bistre et de sépia, Paris, Bibliothèque musée de l'Opéra, H. 0,26 ; L. 0,35 m

Ciceri inventait, en somme, un décor illimité, quasi panoramique. Moment de grâce donc, cette décennie Ciceri (1822-1831), avant que la routine ne reprenne ses droits comme si rien ne devait jamais changer, comme si le décorateur devait forcément répéter la formule du décor architecturé à la Piranèse.

Ce retour à des formules italiennes, les successeurs et élèves de Ciceri l'exploiteront méthodiquement, à satiété, pour en faire la seule formulation possible tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. René Philastre (1794-?), Charles-Antoine Cambon (1802-1875), Édouard Despléchin (1802-1871), Charles Séchan (1803-1874), Philippe-Marie Chaperon (1823-1906) – pour ne retenir que les plus prolifiques d'entre eux – reléguèrent le décor dans le registre du savoir-faire et non de l'art. Bref, ils se comportèrent, pour reprendre la complainte de Watelet en 1792, en « ouvriers d'atelier<sup>15</sup> », en hypnotiseurs répétant inlassablement et

<sup>15</sup> « [Les plasticiens] abandonnent, au détriment de l'art, les embellissements à de subalternes décorateurs, dont un nombre assez considérable pourroit être appelé *artisans de peinture*, de



mécaniquement un même et unique schéma<sup>16</sup>. Le décor ne devait pas renouer avec art et invention avant la nomination de Jacques Rouché à la direction de l'Opéra en 1913, 82 ans après la disgrâce de Ciceri. Entre 1831 et 1913, à l'Académie de musique, l'histoire s'était arrêtée (l'histoire du décor s'entend), elle ne reprit sa marche que grâce au recours à des peintres de chevalet tels René Piot ou Charles Guérin.

S'il ne fallait retenir qu'une chose des décors de Ciceri, une chose qui résumerait son caractère novateur, ce serait un détail – la vérité est parfois dans les détails, comme nous l'a appris Daniel Arasse –, le fait que ses esquisses de décors ne comportent quasiment jamais le motif du rideau de scène, contrairement aux usages de l'époque. Ce rideau de scène, encadrement du décor, comme les baguettes en bois doré délimitent les pourtours du tableau de chevalet, a donc disparu sous le pinceau de Ciceri. Ce rappel de la nature même de ce qui nous est donné à voir (un décor en carton-pâte, articulé en châssis, fermes, et rideaux de fond de scène), ce marqueur d'artificialité, Ciceri l'efface. On pourrait même considérer qu'il le dépasse : car ces esquisses, non médiatisées par le rideau de scène, permettent une fluidité des espaces inédite entre l'ici du spectateur et le là-bas de la scène. Ainsi, ce spectateur peut-il être absorbé par les images qu'il regarde. Des images qui lui paraissent absolument naturelles, au point de lui faire oublier qu'elles sont destinées à une salle de spectacle où il est assis et dans lesquelles, bien évidemment, il ne pourra pas marcher. Pour mieux saisir l'importance de ce détail, il convient d'insister sur le degré d'illusion que pouvait produire un grand tableau d'histoire au Salon ou au musée, pour peu qu'il fût accroché directement à hauteur du spectateur. Se rappeler, aussi, les expérimentations déjà anciennes de David dans ce sens : afin de confondre comme jamais le public, David exposa *Les Sabines*, aujourd'hui au Louvre, face à un miroir, incluant ainsi le visiteur aux figurants de son épisode romain<sup>17</sup>. Le

---

*sculpture et de décorations* ; ouvriers d'ateliers, et une sorte de mécanisme. » (WATELET et LÉVESQUE, *Dictionnaire des arts*, tome I, p. 562.)

<sup>16</sup> Seul Hugues Martin (?-?) se démarque, persévérant dans la voie ouverte par Ciceri. Est-ce un hasard, il était justement peintre de chevalet et exposa au Salon. Précisément, il fit une carrière discrète, à l'ombre des Cambon, Séchan et autres.

<sup>17</sup> Se rappeler, enfin, ce que la refondation du théâtre, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, doit à la peinture en général et à David en particulier. Le sous-titre du traité de Paillet de Montabert, à lui seul, résume cette dette de la scène à l'endroit du tableau peint : *Théorie du geste dans l'art de la peinture renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre*, dit-il ; l'aspect visuel de la représentation théâtrale découle donc, selon lui, du tableau de chevalet. Talma ne s'est-il pas formé chez David ? « Dans le commencement de sa carrière, Talma reçut l'influence des artistes, peintres et sculpteurs. Le développement du talent de David, vers les années 1789-1790 jusqu'en 1796, fit une révolution dans tous les arts qui n'étaient point étrangers à celui du dessin. À cette époque je me souviens que Talma consultait David et se faisait un mérite de diriger ses études sur celles du peintre. » (*Journal de Delécluze*, p. 351.)

décor conçu à la façon Ciceri parvient lui aussi à brouiller les frontières entre espace réel et espace virtuel dans cet univers empreint de conventions qu'est le théâtre. On pourra objecter à cette interprétation des projets de Ciceri que cela ne concerne, précisément, que des esquisses. Certes, mais cela semble bien, au vu des résultats auxquels parvient Ciceri dans les réalisations en dur, avoir valeur programmatique : n'oublions pas que pour le 3<sup>e</sup> acte de *Gustave III*, Ciceri avait exigé – chose impensable avant lui – la nuit dans la salle de l'Académie de musique...

### **Réception critique des décors de la *Muette***

Mais revenons-en à l'année 1828 et aux deux décors neufs peints spécialement pour la création de la *Muette* : la grande place du marché à Naples (tableau 4, acte III) [figure 2] et la vue du Vésuve s'assombrissant jusqu'à l'éruption finale (tableaux 7 et 8, acte V) [figure 3].

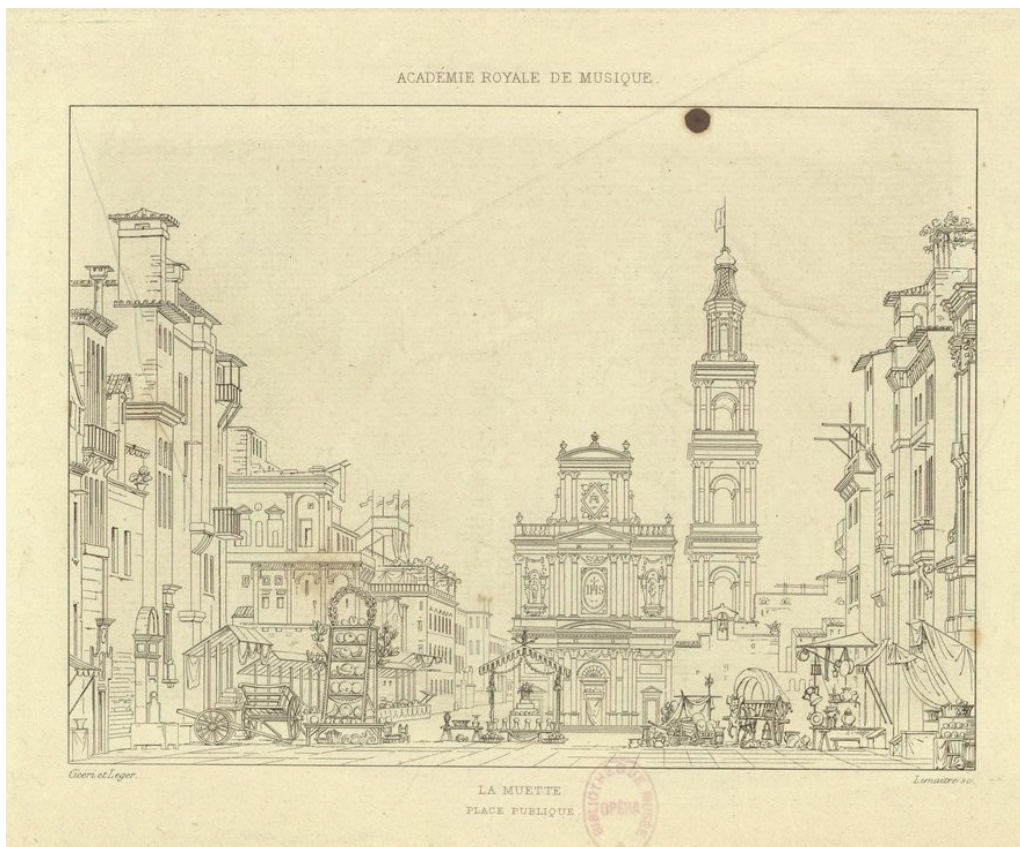


Figure 2 : Pierre-Luc-Charles Ciceri, Décor pour l'acte III de *La Muette de Portici* (grande place du marché à Naples), reproduit dans Léger & Barbouillat, *Recueil de décorations théâtrales et autres objets d'ornements*, Paris : l'auteur, 1830.





Figure 3 : Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Esquisse de décor pour l'acte V de La Muette de Portici (vestibule de palais italien, jardins, au fond, le Vésuve)*, crayon, plume, aquarelle, Paris, Bibliothèque musée de l'Opéra, H. 0,13 ; L. 0,18 m

Pour l'érudit d'aujourd'hui, *La Muette de Portici* est immédiatement associée à une image mentale, celle du tableau catastrophe final : l'éruption volcanique. Et on ne saurait en faire grief à cet érudit, car ce cinquième et dernier acte avait bien été pensé comme le point culminant de la représentation. C'est donc légitimement que l'historiographe y salue la préfiguration des grands spectacles à venir, ceux d'Halévy et de Meyerbeer. Le critique musical de 1828 avait d'ailleurs relevé le paradoxe suivant :

Le 5<sup>e</sup> acte n'offre qu'une scène musicale, celle de la folie de Mazaniello [sic] [...], à compter de ce moment le musicien n'est plus écouté, un autre sens est captif [comprendre la vue] ; c'est le décorateur qui s'en est emparé, et ce décorateur est M. Ciceri, qui, peintre fidèle des beaux lieux qu'il a longtemps étudiés, nous en a rendu les aspects avec tout le prestige de son talent<sup>18</sup>.

Voilà bien l'exemple de cet avènement du règne des spectacles oculaires dont parle Théophile Gautier au même moment.

<sup>18</sup> ANONYME, « Spectacles. Première représentation de la *Muette de Portici*, opéra en cinq actes », *Le Moniteur universel*, 2 mars 1828.

Le cliché *Muette de Portici* = émerveillement des yeux grâce au feu d'artifice conclusif est donc historiquement fondé. Notre érudit a raison. Et pourtant, il est aussi dans l'erreur. Car si le projet des metteurs en scène de la *Muette* visait bien à clore la représentation sur l'équivalent visuel d'un contre-ut, une prouesse technique propre à subjuguier le spectateur, tel ne fut pas exactement le résultat. Nous touchons là au point central de notre propos : comprendre pourquoi tous les suffrages des critiques n'allèrent pas, comme on pourrait le croire, au tableau final (l'éruption volcanique), mais à un tableau *a priori* beaucoup moins spectaculaire, presque anodin vu depuis le XXI<sup>e</sup> siècle : la grande place du marché de l'acte III. Ce décalage entre ce qu'on suppose avoir fait le succès de l'opéra du point de vue visuel et ce qu'il en a réellement été pose la question inaugurale du présent article : jusqu'où le décor peut-il ne pas aller trop loin ou, pour le dire autrement, quelles sont les limites au-delà desquelles, sur scène, l'illusionnisme ne prend pas. Bref, en 1828, le tableau final n'a été qu'un succès d'estime, guère plus. Il n'eût pas été séant de bouder son plaisir devant tant de prodigalité de couleurs, de bruits, et d'odeurs, mais tous ces efforts, même un critique aussi bienveillant que celui du *Constitutionnel* ne les reçoit pas sans une certaine réserve. Car, comme beaucoup, il relève le caractère ambivalent des décors de la *Muette* pris dans leur ensemble : d'un côté, l'aspect vrai de l'acte III et, de l'autre, sans que cela vaille pour autant mise à l'index, tant s'en faut, l'apparence un rien conventionnelle, façon « décor d'opéra » de l'éruption finale (le critique-spectateur n'est pas dépaysé, il se sent décidément bien là où il est réellement, rue Le Peletier, et non transporté en Campanie, en dépit des tentatives de Ciceri pour renouveler le dispositif habituel du tableau final *via*, notamment, la suppression des architectures<sup>19</sup>).

M. Ciceri a fait récemment un voyage à Naples, et c'est à Naples qu'il nous a transportés ; on reconnaissait les places, les édifices, le rivage, le beau ciel napolitain. On n'a pas reconnu de même le Vésuve en fureur ; ce qui n'empêche pas que l'aspect de cette montagne en feu, jetant au loin des fleuves enflammés, ne soit extrêmement curieuse à voir et n'ait produit le plus grand effet<sup>20</sup>.

La majeure partie des décors de la *Muette* permet au public de faire l'expérience du dépaysement, de l'exotisme, public qui a la possibilité de « faire le voyage de

---

<sup>19</sup> Voir SÉRIÉ, « Ciceri et le fantastique à l'Opéra ».

<sup>20</sup> ANONYME, « Spectacles. Académie royale de musique. *La Muette de Portici*, opéra en cinq actes, poème de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Auber », *Le Constitutionnel*, 29 février 1828.

Naples à bon marché<sup>21</sup> » – ici le décor est *nouveau* –, alors que le dernier acte appelle davantage des codes en usage à l'Opéra depuis des lustres, celui de la tradition des machines baroques – cette fois, le registre est celui du *néo*. Délectation pour les yeux, dont acte, mais à laquelle on n'adhère pas totalement. La meilleure preuve de ce désaveu relatif tient en cette évidence : l'éruption volcanique ne peut pas, à ce jour, être visualisée par l'historien. Les contemporains de Ciceri n'ont pas jugé nécessaire de conserver le souvenir de ce 5<sup>e</sup> acte et nous n'en gardons pas la moindre trace, excepté l'avant-projet. La grande place du marché, en revanche, nous est bien connue : elle a été gravée dans un recueil de Léger et Barbouillat publié en 1830 qui avait pour objet de présenter au lecteur le meilleur des décorations réalisées à cette date<sup>22</sup>. De manière pour le moins significative, le dernier tableau de la *Muette* en a été exclu.

## **Le décor et les conditions de son caractère soutenable à la vue**

En dépit même de cette lacune, tâchons d'analyser – en croisant réception critique et images parvenues jusqu'à nous – les tenants et les aboutissants des deux réalisations *ex nihilo* de Ciceri : la grande place du marché de Naples et l'embrasement final du Vésuve.

---

<sup>21</sup> L., « Académie royale de musique. Première représentation de *la Muette de Portici*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et G. Delavigne, musique de M. Auber », *La Gazette de France*, 2 mars 1828.

<sup>22</sup> L'avant-propos de ce recueil était très clair sur les choix des auteurs : « Les nombreux travaux que j'ai composés et fait exécuter avec M. Ciceri, dont j'étais le collaborateur, m'ont mis à même de traiter des sujets de tous les temps, de tous les pays. Ce recueil sera donc très varié, et pourra, si j'ose m'exprimer ainsi, être considéré comme un parallèle de toutes les architectures du monde. L'ouvrage ayant été entrepris dans le but d'être utile à l'art que je professe, j'ai cru devoir en rejeter tous les objets qui n'offraient que peu d'intérêt et qui n'auraient fait que grossir le volume sans augmenter la masse des idées : on ne trouvera pas dans cette collection toutes les décorations d'un ouvrage, mais celles seulement qui auront fixé l'attention du public. » (LÉGER et BARBOUILLAT, *Recueil de décorations théâtrales et autres objets d'ornements*, Paris : l'auteur, 1830, non paginé.)



Figure 4 : Canaletto, *Le Campo Santa Maria Formosa* (1730-1731),  
Woburn Abbey (Royaume-Uni), collection du duc de Bedford, H. 0,47 ; L.  
0,80 m.

La vue urbaine – ce que, dans la peinture italienne, qui a visiblement inspiré Ciceri [figure 4], l'on désigne comme une *veduta* – transpose grandeur nature la mystification qui est au fondement de la peinture de chevalet : parvenir à ce degré d'illusionnisme qui fait oublier au spectateur la représentation (c'est-à-dire que c'est peint, qu'il a matériellement un tableau sous les yeux) au profit de la seule image (le motif choisi par le peintre, en l'occurrence, une place). C'est là l'axiome traditionnel selon lequel l'art c'est quand il n'y a pas d'art. Ce motif de la place (qui avait déjà connu le succès à la Comédie-Française, par exemple dans *Sylla* d'Étienne de Jouy en 1821) correspond d'ailleurs à la première occurrence du mot « tableau » dans le livret de mise en scène de Solomé<sup>23</sup>, signe de son authenticité intrinsèque, gage de sa capacité à convaincre le spectateur. À une condition supplémentaire néanmoins – et c'est là que le tableau sur scène, outre la seule question des proportions, est plus fort que la peinture de chevalet –, à la condition donc que ce tableau soit « varié, et surtout très animé<sup>24</sup> ». La force de persuasion de ce tableau – outre cette vraisemblance topographique qui, à peu de choses près, correspond au paysage urbain napolitain (les

<sup>23</sup> Voir *Indications générales et observations pour la mise en scène de « La Muette de Portici », grand opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et G. Delavigne, musique de M. Auber, par M. Solomé, régisseur général de la mise en scène de l'Académie royale de musique*, Paris : Duverger, sans date, p. 41.

<sup>24</sup> Même référence, p. 41.



proportions tronquées de la place et la façade enjolivée de l'église de la Madonna del Carmine, personne n'a de support visuel pour les relever) – tient à ce que les architectures ne sont pas « dramatisées » par un point de vue de dessous et, qu'ainsi, elles n'écrasent ni les acteurs, ni les spectateurs (quel monde entre le naturel de Ciceri et l'emphase de son élève Chaperon réinventant Venise à la manière des architectes d'un Louis II de Bavière<sup>25</sup> ! [figure 5]), au parti légèrement asymétrique du dispositif (campanile déporté à droite), aux multiples digressions pittoresques dans le détail (balcons, loggias, puits, fontaine, étals des boutiquiers, etc.), et, enfin, à cette fluidité des espaces entre le réel et le fictif sans le truchement d'une architecture médiatrice (absence de fermes obliques latérales ou du motif piranésien de l'arche, de l'arcade ou du portique resserrant l'espace sur le proscenium).



Figure 5 : Philippe Chaperon, *Esquisse de décor pour l'acte I d'Othello ou Le More de Venise (une rue de Venise)*, aquarelle, plume et rehauts de gouache, Paris, Bibliothèque musée de l'Opéra, H. 0,33 ; L. 0,38 m

<sup>25</sup> Cet exemple, pour tardif qu'il puisse paraître, est tout à fait représentatif des décors à la Piranèse qui dominèrent la scène du Théâtre-Français et de l'Opéra entre la « disgrâce » de Ciceri et le début du XX<sup>e</sup> siècle.



Que ce décor aéré soit peuplé de Napolitains en costume local, et l'illusion touche à son comble. Lisons l'effet produit sur la critique :

Rien de plus animé, de plus pittoresque que la scène : le mouvement y est partout répandu avec une étonnante vérité : pêcheurs, marchands, acheteurs, saltimbanques, danseurs, joueurs d'instruments, tout se succède, tout se meut sans confusion ; mille tableaux s'y forment pour n'en former qu'un seul d'un effet que les spectateurs n'ont su exprimer qu'en s'écriant : Nous voilà à Naples<sup>26</sup> !

Nous avons bien lu : il y a des *tableaux* dans ce *tableau* de la place du marché. Le spectateur est plongé dans un tableau illusionniste à la hollandaise, cette peinture qui vaut par l'esthétique du détail et du fini, ces tableaux tiroirs intriquant soigneusement les « clichés » pittoresques attachés au lieu représenté (pêcheurs avec filets, *pifferari* et autres) qui appellent, de la part du spectateur, une lecture analytique, méticuleuse et, partant, assez longue. À la musique de s'adapter : pas d'airs, pas de premiers rôles, juste des chœurs et des danseurs, pour, plusieurs mesures durant, permettre au spectateur de regarder. Le pittoresque, ici, est obtenu par des airs de faux naturel, un *désordre organisé* (« tout se meut sans confusion »). Et, à l'Opéra, de telles façons de remplir la scène représentent une petite révolution : le dernier stade de l'incubation très lente de formes dramaturgiques non savantes venues tout droit des théâtres secondaires. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer la critique du *Moniteur universel* citée plus haut avec les effets recherchés par Pixierécourt<sup>27</sup> depuis une génération au moins :

On place dans le fond des tréteaux, sur lesquels s'établissent des escamoteurs, des marionnettes, des bateleurs, etc. ; sur le côté, des tables où s'asseyent des buveurs ; au milieu, des danses ; en avant, des musiciens sur des tonneaux ; enfin, à l'arrivée du comte, le théâtre doit présenter un tableau varié et grotesque, dans le goût des grandes fêtes flamandes de Téniers<sup>28</sup>.

L'exemple ci-dessous n'a évidemment pas été choisi au hasard. D'une part, c'est la version septentrionale de l'acte III de la *Muette* ; d'autre part, la référence à la peinture de chevalet y est doublement explicite : « tableau varié et grotesque »,

---

<sup>26</sup> ANONYME, « Spectacles. Première représentation de la *Muette de Portici*, opéra en cinq actes », *Le Moniteur universel*, 2 mars 1828.

<sup>27</sup> Sur le rôle essentiel joué par Pixierécourt dans l'histoire du théâtre, voir ALLEVY, *La Mise en scène en France*, p. 24-26. Voir aussi Marie-Pierre LE HIR, *Le Romantisme aux enchères. Ducange, Pixierécourt, Hugo*, Amsterdam-Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1995.

<sup>28</sup> Guilbert de PIXIERÉCOURT, *La Femme à deux maris*, Paris : Ambigu-Comique, 1802, p. 45 (acte II, scène 7, didascalies).

d'abord (indication générique d'ordre sémantique) ; « Téniers » ensuite (renvoi à un artiste emblématique des scènes de genre hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle).

Et le dernier acte, alors ? Eh bien on lui reconnaît le mérite du fracas, une certaine capacité, aussi, à rajeunir le tableau catastrophe traditionnel, à le *désempailler* – si l'on peut dire – par rapport à la stricte réitération des ressorts piranésiens auquel sacrifiait Sanquirico, à Milan, un an auparavant (l'écart entre le modèle dont Ciceri était censé s'inspirer et le résultat final – du moins ce qu'on peut en imaginer – est éloquent). Encore une fois, Ciceri n'utilise pas le truchement des architectures pour encadrer son tableau. Il n'empêche, l'esprit, ici, est celui de la pièce à machine de la scène baroque. Les frises de nuages voilant progressivement les hauteurs de la scène, les fumées et les projections de laves ont ceci d'insupportable au regard d'un certain public désireux d'illusionnisme (et qui apprécie de moins en moins les changements à vue, d'où, bientôt, la systématisation du baisser de rideau entre les différents actes) qu'elles ne lui permettent pas d'oublier sa condition de spectateur assis dans un théâtre et que, en définitive, tout cela relève du plus ou moins grand degré d'habileté des machinistes. Cette acception du théâtre, on pourrait la qualifier de *théâtrale*. En toutes choses, que ce soit sur les cimaises du Salon de peinture ou sur scène, il convenait alors de déguiser l'art. Et comment le déguiser lorsque le décorateur et ses machinistes entreprennent une lutte évidemment inégale avec le spectacle de la nature ? Le premier traité de mise en scène, le tardif ouvrage de Louis Becq de Fouquières, en 1884, en déduira ceci : mieux vaut éviter, sur scène, le spectaculaire qui, rapidement, s'avère faible, sinon ridicule, en regard de la nature. Becq de Fouquières émet donc l'avertissement suivant : « La mise en scène demande beaucoup plus de précautions que d'audace<sup>29</sup>. » Castil-Blaze ne dira pas autre chose, au vu de ce sommet dans l'esthétique du grand opéra que représentait *Le Prophète* de Meyerbeer, 21 ans après l'échec de Ciceri. Le tableau catastrophe final – l'incendie du palais de Münster –, disait Castil-Blaze, n'offrait qu'une parodie pitoyable de formes concurrentes de productions visuelles. « Le Diorama, concluait-il, donne bien autre chose pour 1 franc 50 centimes<sup>30</sup>. » Dans le cas de l'éruption du Vésuve, les propositions picturales du chevalier Volaire, de Pierre-Henri de Valenciennes ou encore de Daguerre lui-même au diorama semblaient valoir bien mieux que les prestidigitations laborieuses du machiniste. Prestidigitations parfois lamentablement manquées,

---

<sup>29</sup> Louis BECQ de FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Paris : Charpentier, 1884, p. 43-44.

<sup>30</sup> CASTIL-BLAZE, « De la mise en scène. À propos du Prophète », *La France musicale*, 15 mai 1849, p. 146.

comme le rapporte Théophile Gautier en 1837 lorsque la fournaise ne s'allume qu'après le rideau tombé<sup>31</sup> !

Le lecteur pensera peut-être que l'auteur de cette contribution exagère, qu'il force un peu le trait. On lui répondra que souligner l'effet de l'éruption du Vésuve sur le public (et surtout le grand public) ne méritait pas une contribution dans le présent ouvrage. Cela relève du « déjà su », pour ne pas dire du lieu commun, et le chercheur n'a pas vocation à enfoncer des portes ouvertes. Ce qui motive la présente réflexion sur les décors de *La Muette de Portici* c'est, par-delà la célébration du tour de force réussi par Ciceri dans la catastrophe finale, de lire en filigrane, de traquer les plus infimes décalages de la réception critique de ce tableau<sup>32</sup> avec les arrêts de l'historiographie qui constituent autant d'indices de changements, à plus long terme, de la sensibilité. Et le fait que le « tableau » le mieux reçu par la critique, celui qui réunit le plus de suffrages, soit une vulgaire scène de marché plutôt que le cataclysme tellurique – en dépit, répétons-le, de l'écho certain qui fut le sien –, voilà bien un enseignement sur le goût d'une époque peut-être moins friande qu'on pourrait croire (et qu'elle le croyait elle-même) de décorum et d'emphase... Une critique telle que celle du *Figaro* traduit parfaitement cette ambivalence en grande partie inconsciente des critiques de l'époque au vu des décors de Ciceri :

Celui [le décor] du second acte, qui représente un site aux environs de Naples<sup>33</sup> ; celui du troisième, qui nous transporte sur la place du marché, sont du plus bel effet. L'éruption du Vésuve nous semble laisser beaucoup à désirer ; *on voudra voir* cependant ce tableau extraordinaire<sup>34</sup>.

La modalisation du discours (« on voudra voir ») trahit cette attraction/répulsion du tableau catastrophe que le critique du *Constitutionnel* illustre déjà<sup>35</sup>.

En résumé, c'est le rapport à la peinture qui fit, ou ne fit pas, le succès de ces deux décors :

– supériorité du tableau vivant (au sens littéral du terme : il bouge) sur le tableau de chevalet, dans le cas du marché napolitain : variété des poses,

---

<sup>31</sup> GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique*, vol. I, p. 43.

<sup>32</sup> Seconde, et donc dernière, occurrence du terme « tableau » dans le livret de mise en scène de Solomé. *La Muette de Portici* ne comportait, aux dires du régisseur en personne, que deux tableaux : la place du marché de l'acte III et le Vésuve de l'acte V.

<sup>33</sup> Ce décor est un remploi, seul le rideau de fond de scène offrant une vue de la baie de Naples a été peint pour l'occasion par Ciceri.

<sup>34</sup> ANONYME, « Académie royale de musique. *La Muette de Portici*. La partition. L'exécution. Les acteurs. Les divertissemens. La mise en scène. Les décors », *Le Figaro*, 2 mars 1828. Soulignement par l'auteur du présent article.

<sup>35</sup> Voir plus haut, note 20.

mobilité idoine avec le caractère truculent du sujet auquel ne peut évidemment pas prétendre la fixité du tableau peint (en dépit de la tradition picturale des bambochades)<sup>36</sup> ;

– infériorité définitive, en revanche, du tableau vivant sur celui peint concernant l'éruption finale. Ici, la temporalité du décor de scène – cette temporalité qui faisait tout le prix de la scène du marché – devient un obstacle. D'aucuns regretteront la fugacité du spectacle, son caractère éphémère, la frustration qu'il inflige au spectateur, alors que le tableau de chevalet, lui, s'offre au regard à jamais (l'image mobile de Ciceri, trop courte dans la durée, n'en montre pas assez : « Le Vésuve en éruption est le plus étonnant des tableaux, et l'administration fera bien d'en prolonger la durée de quelques secondes<sup>37</sup> »). D'autres feront le procès inverse au travail de Ciceri, celui d'en faire trop, de tant vouloir le subjuguier – lui, spectateur – que, par conséquent, l'art se voit : la représentation s'efface derrière les moyens qu'il a fallu employer pour l'obtenir ; l'illusion achoppe donc. Francisque Sarcey, qui a plus tard beaucoup écrit sur cet écueil de la dramaturgie, dirait qu'au lieu de recevoir passivement le tableau comme un spectacle en soi (un effet sans cause), le spectateur piqué dans sa curiosité a nécessairement tendance à chercher le « truc », bref à négliger la contemplation de l'art au profit de questionnements sur le procédé<sup>38</sup>. Au théâtre, la théâtralité (la conscience du caractère conventionnel, faux, de la représentation) guette toujours décorateurs, costumiers et metteurs en scène...

La *Muette* peut donc se lire, sous l'angle des prestiges du décor, comme l'antichambre du Grand Opéra à la française de la décennie suivante, mais l'antichambre seulement : ainsi ne figure-t-elle pas dans le recueil de Chasles, Gautier et Janin intitulé *Les Beautés de l'opéra*<sup>39</sup>. Notons, en outre, qu'en dépit de son statut de jalon majeur dans le répertoire de l'Académie de musique ce n'est pas la *Muette* qu'on retint finalement pour l'inauguration, en 1875, du

---

<sup>36</sup> On retrouvera cette idée de l'Opéra – et non la peinture d'histoire – comme seul espace de commerce possible avec le passé sous la plume de Gautier terminant son compte rendu dithyrambique de *La Juive* sur la question du visuel et ce miracle : « [...] la résurrection complète du moyen âge [...] que l'Opéra seul pouvait faire renaître. » (Philarète CHASLES, Théophile GAUTIER et Jules JANIN, *Les Beautés de l'opéra ou chefs-d'œuvre lyriques*, Paris : Soulié, 1845, p. 26.)

<sup>37</sup> ANONYME, « Académie royale de musique. Première représentation de la *Muette de Portici*, opéra en cinq actes », *Le Corsaire*, 1<sup>er</sup> mars 1828.

<sup>38</sup> « Il n'y a rien de trompeur comme la mise en scène ! Vous croyez faire de l'effet avec des engins et des machineries plus ou moins compliquées. Au lieu de s'effrayer, on cherche le truc. » (Francisque SARCEY, *Quarante ans de théâtre*, vol. IV, Paris : Bibliothèque des annales politiques et littéraires, 1901, p. 33.)

<sup>39</sup> CHASLES, GAUTIER et JANIN, *Les Beautés de l'opéra*.

palais Garnier, mais des œuvres de la maturité du genre Grand Opéra : *La Juive* d'Halévy couplée aux *Huguenots* de Meyerbeer.

Antichambre avons-nous dit ? Pas seulement. La réception somme toute décevante du tableau conclusif en regard des moyens mis en œuvre par l'administration anticipe aussi l'échec à venir de cette esthétique de l'œuvre d'art totale à la française, échec naturellement précipité par la mise à l'écart d'un Ciceri paysagiste au profit de ses élèves piranésiens. Autour de 1830, l'opéra suscita en effet beaucoup d'espoir chez la critique d'art (ici, art s'entend au sens des beaux-arts) comme le lieu d'une épiphanie de tous les modes d'expression, donnant corps à ce qui n'était encore chez Watelet qu'un rêve un peu fou. Ainsi la revue *L'Artiste*, tout entière consacrée aux beaux-arts, se préoccupa-t-elle, quelques années durant, de théâtre et de musique, rendant compte des spectacles scéniques et servant de tribune aux partisans d'un art total. À cet égard, les déclarations préalables à la création de *Gustave III* d'Auber et... Ciceri (en partie au moins) tiennent de la profession de foi :

Les beaux-arts ont le plus grand intérêt à l'existence florissante de l'Opéra, car c'est là qu'ils peuvent se déployer sur une large échelle et se réunir tous dans une seule et magnifique œuvre. Quand les arts agissent isolés ; quand la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, ne se servent que de leurs forces individuelles et toutes spéciales, leur influence est bornée et bien moins puissante. Le but de tous les arts, c'est de s'unir, de s'harmoniser, de se grouper sur une même scène, et là de concentrer toute la magie de leurs ressources variées pour entraîner et exalter le peuple.

L'Opéra seul aujourd'hui peut obtenir ce magnifique résultat, si important pour les progrès de l'art<sup>40</sup>.

D'ailleurs, à *L'Artiste* même, cette prétention du visuel à se hisser sur scène à la hauteur du sonore n'alla pas sans faire débat, donnant lieu, en 1833, à de véritables joutes verbales : progrès pour les uns, décadence pour les autres renvoyant les prestiges oculaires à l'Antiquité tardive, la Rome impériale du cirque et des arènes plutôt qu'à l'Antiquité classique, celle des tragédies d'Euripide et de Sophocle<sup>41</sup>. Après les invectives de Castil-Blaze au vu du

---

<sup>40</sup> ANONYME, « Académie royale de musique », *L'Artiste*, 1833, tome V, p. 42.

<sup>41</sup> « Nous n'oserions pas nous hâter d'affirmer que le luxe des décorations serve beaucoup aux progrès des théâtres, et surtout à l'amélioration de l'art dramatique. Cette usurpation de la partie matérielle sur la partie intellectuelle du drame habitue les spectateurs à ne plus entendre une pièce, mais à la voir. Entre deux jouissances offertes à la fois, ce n'est pas la plus délicate, c'est la plus facile que l'on choisit nécessairement ; entre l'exercice de la pensée et la simple attention qu'exige la contemplation d'un tableau [notons l'emploi explicite du mot « tableau »], c'est le moins pénible de ces deux exercices qui l'emporte. Ainsi les spectacles du Cirque et les combats d'animaux qui charmaient la curiosité sanguinaire des Romains au temps où les arènes de marbre se baignaient du sang des hommes, des éléphants et des lions : ces tragédies empêchèrent toujours les tragédies d'Euripide et de Sophocle, le drame émané de



*Prophète* en 1849, Becq de Fouquières entendra recentrer la représentation lyrique sur le sonore, déclarant l'œuvre d'art totale impossible<sup>42</sup> – en complet décalage avec les expériences wagnériennes de Bayreuth et le tour alors pris par un certain versant de la création contemporaine. Qu'on se le tienne pour dit, à Paris, l'oreille est renvoyée à sa fonction première, celle de l'écoute<sup>43</sup>.

© Pierre SÉRIÉ

---

l'âme ; de s'acclimater chez les Romains » (ANONYME, « Des effets pittoresques dans l'art dramatique », *L'Artiste*, 1833, tome V, p. 20).

<sup>42</sup> BECQ de FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène*, p. 7 et 18-22.

<sup>43</sup> Nous terminerons cette contribution par une invite au lecteur à consulter « la » référence actuelle sur la question du visuel dans l'opéra à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (ce moment de l'histoire du genre inauguré par *La Muette de Portici*) : Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris : L'Œil d'or, 2012.