

Une œuvre d'art totale ?

La part du visuel dans *Robert le Diable*

Pierre Sérié

PARIS/BAYREUTH

Dans notre imaginaire, l'œuvre d'art totale est le fait de Wagner. On utilise même volontiers le terme allemand *Gesamtkunstwerk* pour en parler. Le concept a, en effet, été d'abord pensé dans le monde germanique. Pourtant, à Paris aussi, il en a été question dès les années 1830 et *Robert le Diable* pourrait bien y être considéré comme sa première manifestation aboutie sur la scène lyrique. C'est du moins ainsi que les contemporains de l'œuvre l'entendirent, insistant d'une manière peu commune sur la dimension visuelle du spectacle, y compris dans ce qu'elle pouvait avoir de plus accessoire. Dispositifs scéniques, éclairage, costumes et décors firent l'objet d'éloges unanimes. Il est d'usage, dès lors qu'un théâtre ne lésine pas sur la dépense, de saluer la beauté de la mise en scène. On le fait généralement en fin de compte rendu de première. Les termes employés étant toujours les mêmes, ils ont d'ailleurs tendance à se démonétiser. Mais, cette fois, le ton fut différent. Les tournures superlatives de circonstance laissèrent la place à l'expression d'une forme de sidération : « il faut le voir pour le croire. C'est prodigieux ! c'est prodigieux ! » (*Le Constitutionnel*, 23 novembre 1831). Au point que quelques observateurs se demandèrent si ne se révélait pas là une nouvelle fonction de la scène lyrique : celle « de faire concourir tous les arts à un seul but » (*Le Figaro*, 23 novembre 1831). Il semblerait que, l'espace de quelques années

et spécialement à compter de la création de *Robert le Diable*, on crut en la possibilité, pour l'Académie de musique, d'opérer une synthèse des arts déclassant les catégories traditionnelles. La rédaction de la revue *L'Artiste* s'en fit le chantre, rendant aussi bien compte des Salons de peinture que des spectacles de l'Opéra. Le texte anonyme qui suit est extrait de ce périodique. Les lecteurs y trouveront énumérés un certain nombre des éléments du discours à venir de Wagner : progrès et union des arts, rôle de catalyseur de l'opéra, adresse au peuple, etc., etc. (nous soulignons les passages les plus parlants).

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 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*. L'administration actuelle de l'Académie royale de musique l'a fort bien compris ; aussi voyez-vous que, dans la mise en scène des beaux ouvrages qu'elle nous a donnés depuis deux ans, elle s'est attachée à appeler auprès d'elle tous les principaux artistes de Paris qui, jusqu'à ce jour, avaient dédaigné de consacrer leur talent aux décors et aux costumes des théâtres.

Robert-le-Diable et *La Tentation* [opéra-ballet créé en 1832] nous ont montré jusqu'à quel degré de perfection peut parvenir l'art dramatique, par l'heureuse association du génie de la musique et du génie de la peinture et du dessin ; la richesse et la fidélité des costumes, la beauté des décorations, qui ne sont plus seulement des trompe-l'œil, mais d'admirables ouvrages d'art.

(*L'Artiste*, 1833, t. V)

Pourquoi revint-il à *Robert le Diable* de cristalliser cet idéal de l'œuvre d'art totale ? Car, pour récent qu'il fût, le soin apporté à l'aspect visuel de la représentation ne constituait alors plus tout à fait une nouveauté. Un comité de mise en scène chargé d'examiner les maquettes de décors et de costumes sous leur aspect technique et esthétique existait à l'Opéra depuis 1827. À l'occasion de la création de *La Muette de Portici* (1828), on avait d'ailleurs déjà ouvert des crédits exceptionnels en matière de décoration. Le peintre Cicéri (que nous retrouverons avec *Robert le Diable*) avait même été spécialement envoyé en Italie pour y étudier les décors de *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini à la Scala. Il est vrai qu'en définitive, seuls trois des sept tableaux que compte *La Muette* bénéficièrent de décors neufs. Pour les autres, on se contenta de remplois. L'obligation de monter les nouveaux ouvrages avec des décors eux-mêmes inédits ne fut incluse dans le cahier des charges de l'administrateur de l'Opéra qu'à partir de 1831. Il y a donc bien une différence de degré entre l'effort consenti pour la mise en scène avant et après cette date. Les critiques n'exagèrent pas lorsqu'ils prétendent qu'Eugène Véron, nommé directeur en mars 1831, « a surpassé en magnificence, dans les dépenses occasionnées par la mise en scène de *Robert le Diable*, tout ce qu'avaient fait les gouvernements qui, depuis quarante ans, ont administré l'Opéra pour leur compte » (*Le National*, 23 novembre 1831). Ce n'est peut-être pourtant pas le plus décisif. L'étude de la réception critique de *La Muette de Portici* suggère en effet un net découplage entre les moments forts de la partition et ceux du spectacle. Ainsi du 5^e acte se terminant par l'éruption du Vésuve dont on eut le sentiment que la motivation était principalement oculaire (« Le 5^e 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 ; c'est le décorateur qui s'en est emparé », *Le Moniteur universel*, 2 mars 1828). *La Muette* ne parvenait pas à intriquer le sonore et le visuel. Les arts alternaient plutôt qu'ils ne convergeaient. Par comparaison, dans *Robert le Diable*, les passages que les critiques saluent généralement comme des chefs-d'œuvre absolus (3^e et 5^e actes) sont ceux où l'œil est autant sollicité que l'oreille. Ce caractère polysensoriel de l'opéra (cer-

tains critiques évoquant aussi le parfum de l'encens au 5^e acte), il convient de préciser que Meyerbeer n'en fut pas à l'initiative. Il paraîtrait même qu'il le prit en mauvaise part : « Tout cela est très beau, [aurait] dit le maestro [à Véron] d'un air presque fâché, mais vous ne croyez pas au succès de ma musique, vous cherchez un succès de décorations » (Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, vol. III, 1857). À l'Opéra de Paris, l'œuvre d'art totale est une aventure collective que le compositeur subit : elle n'est pas déterminée par un créateur omniscient comme le serait Wagner.



FANTASTIQUE ET MÉDIÉVALISME

Si *Robert le Diable* fut l'occasion d'une rencontre entre le sonore et le visuel, c'est que chacun des collaborateurs au spectacle sut en exploiter les potentialités du livret, notamment la dimension fantastique relativement nouvelle sur la scène de l'Opéra (dans *l'Euryanthe* de Weber qui y avait été créé en avril 1831, le fantastique relève encore davantage du su que du vu). Fétis s'émerveillait des trouvailles musicales auxquelles cela donna lieu. « C'est dans le troisième acte – expliquait-il – que M. Meyerbeer entre avec vigueur dans le nouveau style qu'il a adopté, et c'est là qu'il mérite surtout des éloges » (Fétis, *Le Temps*, 25 novembre 1831). Le critique déclarait même qu'à partir de la scène du cloître les effets d'instrumentation « se refus[ai]ent à l'analyse ». C'est précisément pour ce tableau-là que Duponchel (alors directeur de la scène) engagea les différents intervenants dont il coordonnait le travail (et tout particulièrement le décorateur Cicéri) à faire preuve d'inventivité. Véron rapporte ainsi que

la scène de pantomime et de danse du troisième acte, pendant laquelle Robert va cueillir le rameau-talisman, ne représentait d'abord qu'un vieil Olympe de l'Opéra, avec des carquois, des flèches, des gazes et des amours. M. Duponchel, que j'avais chargé de la direction des décors et des costumes, se livra aux plus plaisantes colères contre les vétustés, contre les

friperies de l'Olympe classique ; il proposa la scène des nonnes sortant de leurs tombeaux au milieu de cette décoration du cloître que l'on connaît.

(Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, vol. III, 1857)

Ce cloître que l'on connaît effectivement encore si bien [page 43], qui fait même partie de notre culture visuelle, on peine à imaginer qu'il n'alla pas de soi. Quoique l'action se déroulât au Moyen-Âge, pour cet épisode fantastique, on envisagea d'abord d'employer le traditionnel décorum gréco-romain. Et, de fait, dans le tableau précédent (les rochers de Sainte-Irène), il est bien question des « ruines d'un temple antique ». Deux croquis de Cicéri parvenus jusqu'à nous attestent du tour « classique » initialement prévu [pages 43 et 77]. Une fois l'impulsion donnée par Duponchel, en revanche, décorateur, costumier et éclairagistes s'adonnèrent à toutes sortes d'expérimentations.

La première d'entre elle consista donc à faire coïncider un genre (le fantastique) avec un référent historique précis (le Moyen-Âge) tout en évitant d'importer à l'Opéra les recettes éprouvées dans les théâtres secondaires depuis plusieurs décennies. Le dépouillement méthodique des comptes rendus de la première de *Robert le Diable* révèle en effet la surprise des spectateurs au vu d'un fantastique qui ne verse pas dans l'horreur, un fantastique « positif » quoiqu'il soit question d'esprits maléfiques. Sans vraiment l'explicitier, un certain nombre de critiques ont pointé cette particularité : « Le fantastique s'y déploie longuement ; non ce fantastique hideux auquel on nous veut habituer en ajoutant à la haute laideur des personnages de Teniers et de Callot ; mais un fantastique plein de grâce et de nouveauté » (*Le Figaro*, 23 novembre 1831) ou bien encore « [la scène du cloître] est d'une vérité horrible et charmante. Jamais effet plus neuf et plus original n'avait été produit sur aucun théâtre » (*Journal des débats*, 23 novembre 1831). L'épisode du cloître séduisit parce qu'il parvenait à produire un effet de réel dans son irréalité même en raison de sa retenue : il n'était pas « théâtral » au sens où les spectateurs n'y percevaient aucun excès. Ainsi le décor (pour s'en tenir à lui) ne joue-t-il pas des ressorts habituels sur les scènes du boulevard du crime depuis la fin

du XVIII^e siècle. Cicéri ne cherche pas à terrifier le public en soulignant l'aspect ruiné de l'architecture comme on le recommandait jusque-là, notamment Pixérécourt pour ses mélodrames : « Le site est affreux. Tout est dégradé dans le bâtiment ; cet aspect seul doit inspirer l'effroi » (*Le Monastère abandonné ou La Malédiction paternelle*, 1816). Au contraire, Cicéri peint des galeries très peu abîmées où seules de discrètes végétations suggèrent le passage du temps. De ce point de vue, il y a presque un hiatus avec le livret. Les paroles alors chantées par Bertram (« Voici les débris du monastère antique ») s'accordent assez mal avec ce que le public a sous les yeux : des ruines à peine ruinées et, en tout cas, nul « débris ».

En optant pour un vocabulaire architectural roman (les galeries du cloître sont faites d'arcs en plein cintre et non d'arcs brisés) Cicéri persiste dans ce parti-pris d'effet de réel. Il renouvelle d'abord une vision stéréotypée du Moyen-Âge où celui-ci équivalait à gothique. Il coïncide ensuite avec la géographie du livret puisque l'action se déroule en Sicile. Ce réalisme historique opère d'ailleurs à plusieurs niveaux. Outre le caractère vraisemblable de sa couleur méridionale (le style roman), on peut se demander s'il ne s'inscrit pas dans la perspective d'une meilleure connaissance de l'architecture médiévale depuis que l'essor de la lithographie a permis la multiplication des recueils de *Vues pittoresques* dont les fameux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* commencés en 1820 et qui comptabilisent déjà quatre volumes. Le livre illustré a certainement sa part dans les choix de Cicéri, mais pas seulement. Il faut sans doute aussi envisager un dialogue élargi à d'autres formes de spectacles oculaires, en particulier celui des dioramas, ces grandes toiles peintes des deux côtés qui, en fonction de la variation de l'intensité de l'éclairage de face ou de derrière, s'animent, par exemple en faisant insensiblement passer d'une scène en plein jour au même épisode vu de nuit. Ce procédé permettait de rendre « vivant » des tableaux illusionnistes dans lesquels le public était immergé. Les concepteurs de dioramas ne cessaient d'inventer de nouveaux moyens d'absorption des spectateurs dans les scènes qu'ils regardaient et, quelques jours avant la première de *Robert le Diable*, ils dévoilèrent leur toute dernière création, une *Vue du Mont-Blanc* dont

les premiers plans n'étaient pas peints. Il s'agissait, comme le compte rendu ci-dessous l'explique, d'objets réels :

Le spectateur est placé sous un grand hangar, construit dans les règles de l'architecture suisse, et dans lequel on a rassemblé une foule d'ustensiles et de meubles rapportés de Chamouny même : des hottes, des paniers, des troncs d'arbre sciés, une machine à couper le chanvre, etc. À droite et à gauche, on a bâti deux chalets, exécutés sur des dessins minutieusement exacts. [...] Toutes ces constructions sont réelles et matérielles ; on pourrait positivement les parcourir et les toucher. Pour ajouter encore à la perfection de l'imitation, on a placé dans une petite étable une chèvre vivante, qu'on voit manger, et dont, par intervalles on entend le cri. [...]

De la réunion de ces deux éléments d'illusion, le relief et la peinture, résulte un tableau qu'on ne peut mieux comparer qu'à une décoration de théâtre : la seule différence consiste en ce que, dans le Diorama, la scène est éclairée par la lumière du jour, tandis qu'au théâtre, elle est éclairée par des lumières artificielles.

(*Le National*, 21 novembre 1831)

Si nous accordons autant d'attention aux dioramas, c'est qu'ils illustrent une autre forme de synthèse des arts, surmontant l'opposition entre arts du temps (succession de signes dans la musique ou au théâtre) et arts de l'espace (juxtaposition de signes en peinture et en sculpture), pour reprendre la distinction théorisée par Lessing dans *Le Laocoon ou Des frontières respectives de la poésie et de la peinture* (1766). Mais il y a plus. Car l'inventeur du diorama, le peintre de cette *Vue du Mont-Blanc* et de plusieurs abbayes ruinées, Daguerre, n'est autre que l'ex-collaborateur de Cicéri avec lequel il avait partagé la fonction de peintre en chef des décors de l'Opéra entre 1820 et 1822. Quelques critiques ont relevé cette probable compétition de Cicéri avec le diorama. L'un d'entre eux commit même un lapsus, attribuant à Daguerre les décors de *Robert le Diable* : « Académie royale de musique. *Robert-le-Diable*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Meyer-Beer, diver-

tissemens de M. Taglioni, décors de M. Daguerre » (*La Gazette de France*, 23 novembre 1831). À travers Daguerre, ses dioramas et son théâtre du même nom, nous touchons au problème de la lumière. C'est de cela qu'il va maintenant être question.



LUMIÈRE : EXTINCTION DES FEUX DE LA RAMPE ET DU LUSTRE

Il est difficile de se faire une idée de ce que les spectateurs de 1831 eurent sous les yeux dans la mesure où nous ne disposons de supports visuels que pour un seul des sept tableaux que comptait *Robert le Diable* : celui du cloître. Rien ne subsiste, par exemple, du tableau conclusif dans la cathédrale de Palerme qui suscita lui aussi l'émerveillement des critiques. Alors que dire du travail des éclairagistes ? Cette fois, nous devons nous contenter de sources écrites. En croisant les indications du livret avec les comptes rendus de presse, on apprend déjà que le type de lumière ne cesse de varier d'un tableau à l'autre, en dehors même de l'alternance entre scènes d'extérieur (acte I, tableau 1 ; acte III, tableau 3 ; acte V, tableau 6) et scènes d'intérieur (acte II, tableau 2 ; acte III, tableau 4 ; acte IV, tableau 5 ; acte V, tableau 7). Aux épisodes diurnes des actes I et II succèdent en effet le soleil couchant du premier tableau du 3^e acte (les rochers de Sainte-Irène) avant le clair de lune du tableau suivant (scène de l'abbaye).

Qu'on se figure de vastes cloîtres s'enchaînant les uns dans les autres et se perdant au fond dans l'obscurité de la nuit. La lumière tremblante et argentée de la lune ne pénètre que par l'ouverture d'une cour formant cimetière, où elle blanchit les pierres tumulaires et les branchages des ifs et des cyprès, et par les intervalles des colonnes qui soutiennent la galerie la plus avancée et projettent leur ombre sur le pavé. Là sont rangés les tombeaux.

(*Le Globe*, 3 décembre 1831)

Comme bien d'autres, ce compte rendu pourtant très précieux n'exprime pas clairement l'expérience que vécut le public de 1831 à ce moment-là de l'opéra : celle de se retrouver subitement dans le noir complet alors que, durant les représentations, le lustre restait toujours allumé. Les feux de la rampe sur le devant de la scène ayant aussi été éteints, une seule source lumineuse demeurait : l'éclairage au gaz utilisé pour la première fois depuis les cintres qui éclairait la scène selon les lois même de la nature, de haut en bas (tout cela, nous le savons grâce au directeur de l'Opéra lui-même, Véron, qui le rapporte dans ses mémoires). Ce clair de lune illusionniste répandu dans le jardin du cloître laissait les galeries attenantes dans la pénombre de sorte que l'on devinait plus que l'on ne voyait distinctement ce que l'on regardait (certains esprits chagrins s'en plaignirent, mais c'était un remarquable moyen de tenir le public en haleine) [page 77]. Dans ces conditions, l'effet de réel évoqué plus haut était décuplé. L'espace d'un instant, les spectateurs n'étaient plus à l'Opéra tel qu'ils le connaissaient, cette salle où scruter ses semblables importait autant que de suivre la représentation. Plongés dans l'obscurité, isolés les uns des autres, ils étaient projetés dans un autre univers à la fois fantastique et vraisemblable. On comprend mieux, maintenant, la stupeur des contemporains.

Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868).

En haut : Esquisse du décor du second tableau du troisième acte, 1831.

En bas : Croquis préparatoire pour le décor du second tableau du troisième acte, 1831.

Bibliothèque nationale de France, Paris.

Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868).

Above: Set design for the second tableau of Act Three.

Below: Preliminary sketch for the second tableau of Act Three.

Bibliothèque Nationale de France, Paris.

