



**HAL**  
open science

## Programme de salle: Moïse et Pharaon ou le choc des contre-mondes

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. Programme de salle: Moïse et Pharaon ou le choc des contre-mondes. Programme de salle: Gioacchino Rossini, Moïse et Pharaon, Festival d'Aix-en-Provence, juillet 2022, 2022, p. 25-29. hal-04837349

**HAL Id: hal-04837349**

**<https://hal.science/hal-04837349v1>**

Submitted on 13 Dec 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Rituels et prodiges infusent la matière musicale et dramatique de *Moïse et Pharaon*. Les effets propices au spectaculaire s'y succèdent. Arc-en-ciel, buisson ardent, plaie des ténèbres, statue brisée, passage de la mer Rouge sont autant d'interventions divines promettant aux Hébreux en exil la libération. Face à lui, un pouvoir égyptien aveugle à ses tourments et sourd aux injonctions de son propre peuple. Ainsi un opéra volontiers qualifié d'*oratorio* au temps de sa création révèle-t-il une charge politique puissante.

### **De Naples à Paris, de *Mosè* à *Moïse***

*Mosè in Egitto* et *Moïse et Pharaon* forment un diptyque. Profondément repris et augmenté, le second n'est ni la traduction ni la simple adaptation du premier. L'ajout de l'acte I et du ballet en est la preuve la plus manifeste. Si Rossini paraît dans les deux cas délaissier les divinités mythologiques pour se rapprocher des *sacre rappresentazioni*, des opéras sacrés romains ou de l'*oratorio*, il relève avec *Moïse* le défi de se confronter au Grand Opéra.

L'inspiration biblique est dès *Mosè* l'occasion de ménager des effets d'un genre particulier. Dans le livret qu'il compose pour *Mosè in Egitto*, Leone Tottola met en avant ses sources d'inspiration : le livre de l'Exode, chapitre 15, et *L'Osiride*, tragédie de 1760 de Francesco Ringhieri. Un tel sujet doit pouvoir concilier le spectaculaire et l'émotion devant le surgissement du sacré. Au lendemain de la première parisienne de 1822, le critique Étienne-Jean Delécluze qualifie *Mosè in Egitto* d'« oratorio à grand effet ». L'appellation d'*oratorio*, alors courante pour les opéras à sujet religieux, qualifie *Mosè* comme *Moïse* sous la plume des contemporains. Elle recouvre des stratégies commerciales, à Naples comme à Paris, où elle laisse espérer l'autorisation de jouer pendant la semaine sainte. Si elle est promesse de grand spectacle plutôt que de recueillement, elle ne doit pas éclipser toute lecture politique.

Créé au Teatro San Carlo de Naples en 1818, *Mosè in Egitto* s'ouvre *in medias res* sur des lamentations. Ce n'est pas le peuple hébreu réduit en esclavage qui gémit, mais le peuple égyptien. Celui-ci accuse son souverain de s'être montré intraitable et parjure à l'égard du prophète Moïse, qui d'un geste a plongé l'Égypte dans les ténèbres. La situation des Égyptiens n'est pas sans lien avec celle des Napolitains du temps. Soutenu *manu militari* par l'empire d'Autriche, le roi Ferdinand est remonté trois ans plus tôt sur le trône de Naples, occupé par Murat depuis 1808, et a réuni en 1816 ses deux royaumes, napolitain et sicilien, sous le nom de royaume des Deux-Siciles. Le pouvoir conservateur qu'il instaure, brisant l'élan progressiste qui avait commencé de se répandre dans la société napolitaine, a de quoi faire écho à l'attitude de Pharaon, [p. 26] pétrie de distance et de déni.

Quant aux difficultés techniques posées par la création de *Mosè*, elles sont significatives. Le passage de la mer Rouge laisse particulièrement à désirer : « Le parterre voyait la mer élevée de cinq à six pieds au-dessus de ses rivages », raconte Stendhal ; « les loges, plongeant sur les vagues, apercevaient à plein les petits *lazzaroni* qui les faisaient s'ouvrir à la voix de

Moïse. On rit beaucoup<sup>1</sup>. » Rossini sauve alors le finale par l'ajout de la grande prière de l'acte III, qui, avec son splendide changement de ton, laisse au machiniste le temps de se préparer.

Lorsqu'en 1827 a lieu la création mondiale de *Moïse et Pharaon* devant le public parisien, celui-ci connaît déjà le *Mosè* de Rossini, produit par le Théâtre-Italien quatre ans après la première napolitaine de 1818. À l'affiche le 20 octobre 1822, une éclatante distribution : Nicolas Prosper Levasseur, Carlo Zuchelli et Manuel García dans les rôles de Mosè, de Pharaon et d'Osiride, Giuditta Pasta et Laure Cinti-Damoreau dans ceux d'Elcia et d'Amaltea. *Mosè* n'est pas joué dans la salle habituelle de Louvois, mais à l'Opéra, capable d'accueillir un public et des décors plus conséquents.

Le public n'en reste pas moins sur sa faim. Dès le soir de la création, le *Journal des débats* souligne que la salle de l'Opéra nuit au spectacle par sa grandeur même : « Les chœurs des Italiens, déjà insuffisants pour *La Gazza*, paraissent encore plus faibles dans *Moïse* ». Pire encore, *Mosè in Egitto* se voit amputé de tout l'acte final pour cause de défaillance technique. Deux jours plus tard, costumes, peintures et décors sont transportés à Louvois. Même avec l'acte III, la pièce ne cesse d'attiser l'acharnement des critiques. Le *Journal de Paris* crie à la publicité mensongère : « Les eaux qui devaient engloutir Pharaon et son armée ont fort mal fait leur devoir ; grâce aux ficelles que l'on distinguait facilement, les vagues se sont bien séparées pour laisser passer les Hébreux, mais [...] les soldats égyptiens auraient pu à peine y prendre un bain de pied<sup>2</sup>. »

Les éléments du décor sont ainsi personnifiés pour mieux figurer un espace scénique hostile, imprévisible et incontrôlé. Celui-ci demeure tel quatre ans durant. Les reprises se raréfient ; *Mosè* ne revient qu'à titre exceptionnel, souvent par le biais d'un acte séparé, le second – éludant le problème que pose la traversée de la mer Rouge.

### **Le défi du grand spectacle et la genèse d'un opéra français**

La création de *Moïse* doit être comprise dans une perspective de dépassement de ces problèmes scéniques. Or avant même que *Mosè* ne soit créé au Théâtre-Italien, il est question de l'adapter à la scène française. Ainsi le baron Delaferté, intendant des théâtres royaux, écrit-il en 1821 que la traduction vers le français de « l'Oratorio de *Moïse in Egitto*<sup>3</sup> » vient d'être approuvée. Mais ce n'est qu'en 1824 que Rossini au faite de sa gloire négocie un contrat avec la Maison du Roi. Il adaptera chaque année deux opéras encore jamais représentés en France, et composera deux opéras nouveaux par an, un pour l'Opéra, un pour le Théâtre-Italien. Le contrat bientôt remanié le libère du délai d'un an, en lui confiant la direction des Italiens. Le 26 mars 1827, *Moïse et Pharaon* est [p. 27] créé à l'Opéra.

Les librettistes français, Luigi Balocchi et d'Étienne de Jouy, ont conçu un sous-titre éloquent : *Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge*. L'Opéra est assez sûr de ses moyens pour promettre du grand spectacle, dans l'esprit de la pièce à succès de Jean-Baptiste-Augustin Hapdé, *Le Passage de la mer Rouge, ou la Délivrance des Hébreux*, créé à la Gaîté

---

<sup>1</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Boulland, 1824, in Suzel Esquier (éd.), *L'Âme et la Musique*, Paris, Stock, 1999, p. 571.

<sup>2</sup> *Journal de Paris*, 24 octobre 1822.

<sup>3</sup> Lettre de Delaferté, 2 août 1821, AN AJ 13-112.

en 1817. L'ajout du premier acte, qui affiche d'emblée les ambitions de la mise en scène, est la preuve de cette confiance : ainsi, le rideau ne se lève pas sur ce que Stendhal appelle la plaie « de l'éteignoir » ou la « *plaie des ténèbres* », qui est de toutes celles dont Moïse accable l'Égypte dans *L'Exode* la plus « facile à exécuter à la scène, et par là assez ridicule ; il suffit de baisser la rampe et de voiler le lustre<sup>4</sup> ». *Moïse* doit maintenant frapper fort en termes d'effets spéciaux. La question se pose dès la scène 3 de l'acte I. Alors que Moïse félicite Anaï d'avoir renoncé à l'amour du fils de Pharaon, paraît un arc-en-ciel, que le prophète interprète comme un signe du ciel confirmant l'alliance de Dieu avec le peuple hébreu. Puis « *un météore lumineux tombe sur un buisson qu'il embrase sans le consumer* », et une « voix mystérieuse » engage Moïse à venir prendre les Tables de la Loi<sup>5</sup>. Qu'il soit l'interlocuteur privilégié d'une voix que tous peuvent percevoir, ou l'interprète exclusif des signes divins, le prophète est investi de toute la charge sacrée de la scène.

En pleine saison parisienne de Rossini, *Moïse* connaît un succès plus tenace que *Mosè* ; la centième représentation a lieu en 1838. Mais de 1835 à 1845 n'en sont donnés surtout que des actes séparés ; après quoi vient une période d'oubli, ponctuellement suspendue par une reprise en 1863.

### **Redécouvrir *Moïse et Pharaon***

Quand cent-vingt ans plus tard Massimo Bogianckino choisit d'inaugurer avec *Moïse et Pharaon* la saison de 1983 et son mandat d'administrateur de l'Opéra de Paris, il entend « faire redécouvrir aux Français leur propre héritage<sup>6</sup> ». Il confie la baguette à Georges Prêtre et la mise en scène à Giorgio Ronconi. Celui-ci imagine un dispositif jouant sur un orgue imposant, décliné par le scénographe Gianni Quaranta au fil des scènes (placé au centre, coupé en deux ou inséré dans le temple d'Isis). Sobre et symbolique, ce cadre questionne l'articulation du sacré et du spectaculaire loin de toute volonté de réalisme. « Cet opéra est centré sur l'élément religieux », réaffirme Ronconi à l'occasion de la reprise de 2003 ; « il ne serait pas bienvenu de l'actualiser. [...] Ses tensions ne sont en rien politiques<sup>7</sup>. »

Tobias Kratzer adopte pour sa part un parti pris tout autre. De l'hyper-réalisme à la vision utopique, il compose un parcours fondé sur l'affrontement de deux mondes, ou plutôt de contre-mondes juxtaposés aux destinées étroitement liées. De là émerge une matière politique saisissante. Dans *Moïse*, Rossini confronte ses spectateurs à un Dieu sévère et jaloux, tout droit venu de l'Ancien Testament, toujours prêt à se manifester. Chez Kratzer, les disruptions terribles de l'extraordinaire renvoient moins à la justice divine qu'à une Nature devenue incontrôlable. Celle-ci dispense les présages inquiétants de sa destruction, vouant les faibles aux déplacements forcés, renvoyant les puissants à leurs responsabilités tout autant qu'à leur ruine imminente.

---

<sup>4</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 569.

<sup>5</sup> *Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge, Représenté pour la première fois, sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique, le [...] 1827, libretto imprimé avec annotations de mise en scène manuscrites sur pages intercalées, op. cit.*, p. 7.

<sup>6</sup> *Le Figaro*, 17 février 1982, propos recueillis par René Sirvin.

<sup>7</sup> Luca Ronconi, propos recueillis par Laura Dubini, *Corriere della Sera*, 29 novembre 2003.

[p. 28] Mais comment faire abstraction, pendant la représentation de *Moïse et Pharaon*, qu'il s'agit d'un opéra de 1827 ? Une dialectique s'opère inévitablement, non pas seulement entre le livret et la partition, le drame musical et la scène théâtrale, mais entre le passé de l'opéra et le présent du spectacle, entre l'histoire de la représentation et le regard du spectateur contemporain, suspendu un instant pour retourner aussitôt, la représentation achevée, dans un monde bouleversé par les migrations et les catastrophes écologiques. C'est là que réside le défi de la mise en scène d'opéra contemporaine : articuler les diverses composantes de l'œuvre tout autant que les strates temporelles qu'elle met en jeu. Cet enchevêtrement se complexifie encore du fait de l'histoire de la conception de *Moïse*, de sa réception à l'époque et de ses voyages dans la mise en scène. Ce tissu complexe, le metteur en scène peut l'ignorer, faire avec, ou y puiser inspiration.

Dans *Moïse et Pharaon* le sacré et le spectaculaire, le puissant et l'esclave ne s'opposent pas dans une polarité binaire. Le sacré, en ce qu'il suppose un arrachement de l'être par la transcendance, contient déjà en soi sa part de spectaculaire et d'artifice. Ici, l'hyper-réalisme des décors soulignent *a fortiori* la figure solennelle, emphatique de Moïse. Et c'est précisément quand le prodige est simple à réaliser – lorsqu'en disant : *Au nom du dieu vivant*, Moïse étend les bras vers l'autel d'Isis – que sa charge symbolique se trouve renforcée. Il ne s'agit pas alors de surprendre par un effet technique, mais de susciter un saisissement propre à nous projeter dans un espace autre, tout à inventer.

L'utopie a-t-elle pourtant le dernier mot ? Le dernier acte de l'opéra est ambigu. Enchaîné dans le désert avec son peuple, Moïse apprend l'arrivée imminente de l'armée de Pharaon et invoque l'aide divine dans la célèbre prière, « Des cieux où tu résides », reprise par tout le chœur. Il marche ensuite dans la mer, suivi de son peuple. Les Égyptiens qui cherchent à les suivre sont engloutis par les flots. Tobias Kratzer confie ici à son vidéaste une scène saisissante. La tempête passée, les fugitifs apparaissent sains et saufs sur l'autre rive et entonnent le cantique final. Le spectateur du XIX<sup>e</sup> siècle pouvait alors voir se déployer une gloire céleste à grands renforts de mobiles et de dioramas. Kratzer nous propose pour sa part une hétérotopie, elle-même enchâssée dans une juxtaposition de contre-espaces.

Michel Foucault qualifie d'*hétérotopie* un espace superposant en un lieu réel plusieurs espaces qui sont « en eux-mêmes incompatibles<sup>8</sup> ». À la différence des utopies qui n'ont vraiment aucun lieu, les hétéropies sont des espaces vraiment autres ; des contre-espaces situés, paradoxaux, permettant d'appréhender à la fois le centre et les marges du monde, les lieux d'un devenir tant individuel que collectif. Si pour Foucault le théâtre est en soi une hétérotopie, l'espace même de l'Archevêché favorise le déploiement d'une scène pluridimensionnelle juxtaposant les contre-mondes – camp de réfugiés et salle ovale où se décide l'avenir du monde, foyer de multinationale ou écosystème courant à sa perte. Et les hétéropies de se télescoper jusqu'à la vision finale d'un lieu paradoxal. De l'autre côté, la plage que l'on atteint après la catastrophe, si tant est qu'il y ait un après, [p. 29] est la rive où s'efface la mémoire du monde, où s'affirme notre volonté propre d'effacement.

---

<sup>8</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, Paris, le 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49 ; reproduit dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 1571-1581.

Historienne du spectacle et de la musique, Céline Frigau Manning est professeure en études italiennes à l'université Jean Moulin Lyon 3. Ancienne élève de l'École normale supérieure d'Ulm, elle a été pensionnaire à la Villa Médicis et a notamment publié *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien, 1815-1848* (2014) et *Ce que la musique fait à l'hypnose. Une relation spectaculaire au XIX<sup>e</sup> siècle* (2021).