



HAL
open science

Une mer Rouge en rébellion

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. Une mer Rouge en rébellion. L'Avant-Scène Opéra, 2022, Moïse & Pharaon, 328, pp.72-76. hal-04837640

HAL Id: hal-04837640

<https://hal.science/hal-04837640v1>

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

Une mer Rouge en rébellion

par Céline Frigau Manning

Porter à la scène la légendaire séparation de la mer Rouge devant les Hébreux est un défi. Depuis sa création en 1818 à Naples, Mosè in Egitto questionne cet enjeu, renouvelé lors de sa création parisienne en 1822, puis pour Moïse et Pharaon cinq ans plus tard. Céline Frigau Manning revient sur ces turbulences sans répit.

Créé à l'Académie royale de Musique en 1827, *Moïse et Pharaon* n'est ni la traduction ni la simple adaptation de *Mosè in Egitto*. Mais pourquoi porter à la scène un sujet dont la mise à la scène a posé tant de difficultés, de la première napolitaine du *Mosè* en 1818, jusqu'à sa création parisienne de 1822 ? En un temps où l'Opéra et le Théâtre-Italien dépendent tous deux de l'administration de la Maison du Roi, la création de *Moïse* doit précisément se comprendre dans une perspective de dépassement du problème scénique.

Qui dit sujet religieux dit effets spéciaux

Arc-en-ciel, buisson ardent, statue brisée, passage de la mer Rouge, autant d'interventions divines qui appellent un large éventail d'effets spéciaux. Comment représenter le surgissement du sacré ? Lieu commun de l'histoire du spectacle, la question se repose ici.

Mosè in Egitto s'ouvre sur une scène de lamentations. Volontiers qualifié d'*oratorio* au temps de sa création, l'opéra révèle ainsi une charge politique puissante : ce n'est pas le peuple hébreu qui gémit sous le joug de l'esclavage, mais les Égyptiens qui accusent leur souverain. Celui-ci s'est montré intraitable et parjure à l'égard de Moïse qui d'un geste, investi par la force de Dieu et d'un peuple uni, a plongé l'Égypte dans les ténèbres.

Dès la création de l'opéra, le sort des Hébreux évoque celui des Italiens, exilés hors de la péninsule ou prisonniers en leurs terres de la domination autrichienne. Mais en 1818, les spectateurs du San Carlo peuvent aussi projeter leur situation sur celle des Égyptiens. Alors que Murat occupe le trône de Naples depuis 1808, le roi Ferdinand de Bourbon reprend le pouvoir en 1815, soutenu *manu militari* par l'Autriche, et réunit l'année suivante ses deux royaumes, napolitain et sicilien, sous le nom de royaume des Deux-Siciles. Son autorité conservatrice et lointaine brise l'élan progressiste et libéral qui peu à peu gagnait la société napolitaine ; elle fait écho à celle de Pharaon, imbue de distance et de déni.

Le public de la première n'en rit pas moins, face au ratage scénique du finale. « Le parterre voyait la mer élevée de cinq à six pieds au-dessus de ses rivages », raconte Stendal ; « les loges, plongeant sur les vagues, apercevaient à plein les petits *lazzaroni* qui les faisaient s'ouvrir à la voix de Moïse. On rit beaucoup¹. » Comment laisser au machiniste le temps de

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

préparer ses effets ? Rossini revoit sa copie, et l'ajout de la grande prière, avec son efficace changement de ton, sauve le finale des rires du public.

Quand *Mosè* arrive à Paris quatre ans plus tard, la nécessité s'impose d'investir dans la scénographie. Si de ce point de vue les spectacles du Théâtre-Italien occasionnent moins de dépenses que ceux de l'Opéra, celui-ci va s'avérer plus coûteux que de coutume.

Mosè in Egitto en quête d'équilibre

À l'affiche des Italiens le 20 octobre 1822, une éclatante distribution. Aux côtés de Nicolas Prosper Levasseur (*Mosè*), Carlo Zuchelli (*Faraone*) et [p. 73] Giuditta Pasta (*Elcia*), Manuel García et Laure Cinti-Damoreau incarnent les rôles d'Osiride et d'Amaltea. La première ne se déroule pas à Louvois, mais dans la salle de l'Opéra, rue Le Peletier. Il s'agit d'accueillir des décors et un public plus conséquents, pour garantir de plus beaux effets et une meilleure recette².

Un tel *casting* ne peut qu'assurer le succès. Levasseur se voit reconnaître « une figure imposante, une voix pompeuse et sonore, telles sont les qualités qu'exige ce rôle »³ ; la Pasta se voit décerner à l'unanimité la palme de la meilleure actrice-chanteuse. Les distributions par la suite se succèdent : Mombelli sera une nouvelle *Elcia*, Donzelli un autre *Osiride*. Mais l'opéra ne remplit plus les caisses du théâtre⁴, et la presse en déclare les représentations « rares et peu suivies »⁵. D'où vient la lassitude du public, si les chanteurs n'en sont pas responsables ?

Dès la première, la partition est mise en cause, et Rossini accusé d'auto-plagiat voire de plagiat⁶. Bientôt les accusations s'évaporent, et l'attention se focalise sur la scène. Car au soir même de la création, le finale a dû être supprimé, faute de pouvoir être représenté.

Rapatrié deux jours plus tard à Louvois, *Mosè* déçoit l'espoir de « beaux effets de décoration »⁷, ou du moins d'un spectacle complet.

Ce qui était superbe dans le programme a paru mesquin et ridicule. 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 elles n'ont jamais pu s'élever ensuite [...] et l'opéra très sérieux de *Moïse* s'est terminé au milieu des rires universels des spectateurs⁸.

² Le Théâtre-Italien déplace alors ses soirées exceptionnelles rue Le Peletier, cf. Céline Frigau Manning, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre royal Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014, annexe I. Sur les créations parisiennes de *Mosè* et *Moïse*, cf. p. 407-437.

³ *Journal des débats*, 22 octobre 1822.

⁴ Les recettes se situent ainsi aux alentours de 1 600 francs en 1824 (BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, dorénavant BMO, archives du Théâtre-Italien TH. 27), et tombent à 893,50 francs en août 1825 (Archives Nationales, dorénavant AN, O 3-1753).

⁵ *Journal du commerce*, 4 novembre 1822.

⁶ Il est accusé d'avoir tiré sa fameuse *Pregliera* en sol mineur d'un oratorio de Gaetano Andreozzi intitulé *Saul*, cf. *Gazette nationale*, 21 octobre 1822 ou *Journal des débats*, 22 octobre 1822.

⁷ *Journal de Paris*, 24 octobre 1822.

⁸ *Journal de Paris*, 24 octobre 1822.

Les éléments du décor sont personnifiés pour mieux figurer un espace scénique hostile, hors de contrôle. Les chanteurs remplissent certes leur mission comme il se doit, [p. 74] comme résignés au faux imprévu ; mais en ces moments, leur talent d'acteur tient surtout à tâcher de se sauver du ridicule.

La critique fait ses choux gras d'épisodes malheureux. L'un des plus significatifs montre Laure Cinti-Damoreau piégée par la malveillance d'un spectateur. Pour lancer le changement de décor, un technicien doit lancer un coup de sifflet ; mais voici ce qui se passe un soir.

Jeudi, un coup de sifflet malveillant [...] partit de la salle aux derniers mots du récitatif qui précède l'aria [*La pace mia smarrita*]. Le mécanicien l'entendit et le crut officiel. Aussitôt, par son art magique, il transforme une riche salle du palais en un lugubre souterrain. Mlle Cinti, poursuivie par les machines jusqu'au pied d'un sombre escalier, voulait cependant tenir bon ; elle allait chanter, mais, persuadé que cette métamorphose prématurée est le résultat d'une décision particulière, le chef d'orchestre refuse de seconder la reine d'Égypte et la contraint de céder la place à la juive Elcia⁹.

Quant à la foudre tombant sur Osiride à la fin de l'acte II, elle revient de façon récurrente dans le bêtisier scénique de l'opéra. Loin de renforcer la crédibilité de la scène, les effets spéciaux en menacent ainsi la dramaturgie musicale et l'efficacité. « Nous croyons devoir engager les coryphées chargés d'emporter Osiride, lorsque la foudre l'a frappé, de ne pas laisser sa robe pendante : il en est résulté un petit scandale pour les dames »¹⁰. Mensonge ou vérité, peu importe. Au lieu d'être attentif au rendu général de la scène, le journaliste cherche ici le détail grivois : le chanteur serait-il nu sous sa robe ?

Toute l'histoire des représentations de *Mosè* illustre une quête laborieuse d'équilibre entre la réalisation technique d'effets spéciaux et la performance des acteurs. Souvent mal exécutés, ces effets soumettent ces derniers à rude épreuve et suscitent le rire au lieu de l'émotion. Après une dernière saison en 1826, *Mosè* n'est plus repris avant 1832. La représentation d'un acte séparé, le second, permet alors d'éviter le finale. Quand par la suite l'opéra revient à l'affiche, passée une nouvelle interruption entre 1837 et 1841, la presse ne dit plus mot de sa réalisation scénique. La sentence prononcée au lendemain de la première reste significative : « tout ce qui ne parle qu'aux yeux dans l'opéra de *Moïse* a été faiblement exécuté et ce n'est pas sans étonnement que l'on a vu le *feu du ciel* sortir de dessous terre »¹¹.

Moïse et Pharaon à la recherche de nouveaux effets

Avant même la création de *Mosè* aux Italiens, il est question d'en proposer une nouvelle version à l'Opéra. Une lettre de 1821 atteste que « la Maison du Roi [...] a approuvé que *Tancredi* soit représenté au Théâtre Italien et que l'on traduise en français, au lieu de cet ouvrage, l'*Oratorio de Moïse in Egitto*, du même auteur »¹². Un an plus tard, la première de

⁹ *Le Feuilleton littéraire*, 18 juillet 1824.

¹⁰ *Courrier des spectacles*, 16 juin 1823.

¹¹ *Le Courrier français*, 22 octobre 1822.

¹² Lettre de Delaferté, 2 août 1821, AN AJ 13-112.

Mosè attise chez Castil-Blaze, critique au *Journal des débats*, le rêve de réformer l'opéra italien et « de former, avec des matériaux aussi précieux, un opéra à grand effet, raisonnable et même dramatique, enfin un opéra français »¹³.

En février 1824, Rossini négocie à Londres un contrat avec la Maison du Roi. Il adaptera chaque année deux opéras encore jamais représentés en France, et composera deux opéras nouveaux, un pour l'Opéra, l'autre pour le Théâtre-Italien. Bientôt remanié, le contrat le libère de ce délai tout en lui confiant la direction des Italiens. Le 26 mars 1827, *Moïse et Pharaon* est créé à l'Académie royale. Il connaît un succès tenace, atteignant en 1838 la centième représentation. Mais de 1835 à 1845 n'en sont donnés surtout que des actes séparés ; après quoi vient une période d'oubli, à laquelle met ponctuellement fin la reprise de 1863.

Le titre même de l'ouvrage, *Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge*, est éloquent. L'Académie royale est assez sûre de ses moyens pour afficher ses promesses. L'ajout de l'acte I et du ballet de l'acte III, qui déploie les ambitions de la mise en scène, est la preuve de cette confiance. Car le rideau de *Moïse* ne se lève pas sur ce que Stendhal appelle la plaie « de l'éteignoir », de toutes celles dont Moïse accable [p. 75] 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 »¹⁴. *Moïse* doit frapper plus fort.

La question se pose dès la scène 3 de l'acte I. Un arc-en-ciel paraît, signe pour Moïse de 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 « sur le buisson éteint, qui s'est couvert de fleurs »¹⁵. La voix est source de perplexité : les corrections de la partition manuscrite autographe l'attestent¹⁶. Avant correction, la « voix mystérieuse » désigne Dieu en personne s'adressant à Moïse. Après correction, intervient une voix non identifiée : s'agit-il de Dieu parlant de lui-même à la troisième personne, ou d'un ange messenger faisant office de médiateur entre le ciel et la terre ?

Le début de l'acte II correspond à celui de l'acte I de *Mosè*. Le rideau découvre le palais royal plongé dans l'obscurité et le désespoir. À défaut d'ouverture, la musique se fonde sur la répétition, vingt-six fois de suite, d'une même phrase modulée à travers les tonalités à partir du Do mineur initial, et sur laquelle viennent se greffer les voix. Tout l'effet tient à la beauté de la musique, à la facilité même de la réalisation technique qui en garantit l'efficacité. Dans le noir, le spectateur est tout ouïe.

Et de fait le célèbre régisseur Paliani mise sur la simplicité. Des gazes noires couvrent les choristes, puis les dévoilent soudain sur un « COUP DE TAM-TAM » quand jaillissent « des torrents de lumière »¹⁷. À la fin de la scène, le rideau tombe « avant que la sortie des

¹³ *Journal des débats*, 26 octobre 1822.

¹⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, in S. Esquier (éd.), *L'âme et la musique*, op. cit., p. 569.

¹⁵ *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, livret imprimé avec annotations de mise en scène manuscrites sur pages intercalées, Paris, Aimé André, 1827, BnF, BMO, Liv. 19 [322 bis. 2], p. 7.

¹⁶ *Moïse*, partition autographe de Rossini, BnF, BMO [A 484 a.

¹⁷ Livret de mise en scène imprimé, *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques représentés pour la première fois à Paris, rédigées et publiées par M. L. Paliani*. Typ. E. Brière, Paris, [s.d.]. BnF, BMO, [C. pièce 573 (11) 9^e ex., p. 4.

Égyptiens soit tout à fait opérée, ce qui forme un grand TABLEAU » ; le public est lui aussi plongé dans les ténèbres, « la nuit est complète au théâtre et dans la salle »¹⁸.

Un cahier de scène manuscrit de la seconde moitié du XIX^e siècle joue également sur le rapport entre musique et geste, lumière et obscurité. Moïse seul vient jusqu'à la rampe, immobile au retour de la lumière, électrique cette fois. Un mouvement de nuages suspendus devant la galerie où se cache la source lumineuse la découvre brusquement : « Nuit profonde sur le théâtre dans la salle, aux mots : *des torrents de lumière !...* le jour reparaît subitement. (*grand feu partout*) 2^e acte grand feu partout, excepté aux réflecteurs placés à l'avant-scène et dont on réserve tout l'éclat pour l'entrée de la danse »¹⁹.

L'acte IV pose sans surprise le plus grand défi. Un second machiniste est engagé à cette occasion²⁰. L'administration tient toutefois à limiter les frais. Quand se présente Jean-Baptiste Augustin Hapdé, auteur quelques années plus tôt, au théâtre de la Gaîté, d'un passage de la mer Rouge si réussi qu'il a donné lieu à quatre-vingt-quatorze représentations, Rossini voudrait accepter ses services²¹ mais le second machiniste a déjà établi son devis en deux versions. La plus onéreuse privilégie le fer, la plus traditionnelle le bois – cette dernière sera retenue²².

Le vicomte de La Rochefoucauld se dit ravi de la réalisation générale : « La mise en scène me semble parfaite », écrit à chaud l'administrateur pour la Maison du Roi ; « di[tes] de ma part à MM. Cicéri et Hippolyte Lecomte combien j'ai été content des décorations et des costumes qui réunissent l'élégance à l'exactitude »²³. Sa gratitude pourtant ne va pas aux machinistes.

Et c'est bien là que le bât blesse. La séquence reste « la plaie de l'opéra et le désespoir des metteurs en scène »²⁴. Au lieu de prolonger le geste de l'acteur, les effets spéciaux s'opposent à lui : « Le [p. 76] seul acteur qui n'ait pas bien joué son rôle, c'est la mer Rouge ; elle s'est mise en rébellion contre Moïse, et s'obstinait à ne point ouvrir le passage aux Hébreux. Quelques vagues indiscretes ont paru blesser jusqu'aux élus du Seigneur, et ce miracle a tout à fait manqué »²⁵.

Quand Palianti affronte le passage de la mer Rouge, il mise autant sur la superposition des plans que sur les déplacements des acteurs et la gestuelle de Moïse. En bon magicien, celui-ci possède une baguette dont il use pour disposer des flots et surtout, donner de l'emphase à son geste²⁶. Plus tard en 1863, une solution originale consistera à effectuer le passage de la mer Rouge non pas frontalement, mais de côté.

Au lieu de lancer bravement ses Hébreux tout droit dans les flots qui font face aux spectateurs, comme cela s'était pratiqué jusqu'à lui, et de faire l'onde s'ouvrir devant eux et se refermer pour les Égyptiens, [M. Perrin] dirige la fuite du peuple

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cahier de mise en scène manuscrit, *op. cit.*, p. 20

²⁰ Lettre du vicomte de La Rochefoucauld à Duplantys, 11 janvier 1827, AN AJ 13-119/I, pièce 36.

²¹ Lettre du vicomte de La Rochefoucauld à Duplantys, 30 janvier 1827, AN AJ 13-119/I.

²² « (24 janvier 1827) Extrait du devis approximatif à donner à M. Duplantys. Pour la nouvelle Mer », et « Aperçu approximatif de la Simplification de la Mer. Opéra de Moïse », 8 avril 1827, AN AJ 13-119/III.

²³ Lettre du vicomte de La Rochefoucauld à Hubbert, 27 mars 1827. AN AJ 13-119/III, pièce 245.

²⁴ *Gazette des étrangers*, 30 octobre 1863, article signé « H.P. », cf. dossier d'œuvre de *Moïse*, BnF, BMO.

²⁵ *La Pandore*, 18 avril 1827, p. 4.

²⁶ Livret de mise en scène imprimé, *Collection de mises en scène de grands opéras*, *op. cit.*, p. 8.

aimé de Dieu vers la coulisse du côté droit ; les Égyptiens arrivent par la gauche ; un flot en bois et en toile peinte se lève alors comme une rampe, à hauteur d'homme et écume lourdement, sans remuer. Derrière ce flot, on aperçoit quelques coiffures d'hommes [...] ; Pharaon apparaît aussi brandissant²⁷.

Mais « l'effet est plutôt grotesque que grand », et là encore, l'entreprise se solde par un échec²⁸.

Dieu ne cesse de se manifester dans le *Mosè* de Rossini, et plus encore dans son *Moïse*. Cela donne lieu à des séquences dont la charge spectaculaire est diversement exploitée par les mises en scène du temps. Bien que le sacré se traduise souvent par des tableaux conventionnels, dans un contexte de production normé et normatif, les solutions ou ratages scéniques sont révélateurs. Articles de presse, livrets de scène, témoignages et documents d'archives montrent combien les productions des Italiens et de l'Opéra apportent au problème de la représentation du sacré des solutions qui déplacent les enjeux de la réception en fonction des effets recherchés – susciter de l'intérêt pour un drame où la présence divine a pour fonction structurelle d'alimenter l'action scénique ; surprendre et divertir par des machines ou des effets spéciaux ; combler les attentes esthétiques du public par des tableaux allégoriques ou vivants. Mais dans les faits, nombreux sont les ratages, qui semblent faire planer sur l'histoire des représentations de *Mosè* et de *Moïse* une malédiction.

²⁷ *Gazette des étrangers*, 30 octobre 1863.

²⁸ *Ibid.*