

Ariane en galère

Michela Niccolai

Si *Ariane* représente, au point de vue musical et dramatique, un moment déterminant de l'évolution stylistique de Massenet, la mise en scène de cet ouvrage prêta à controverses. En effet, l'analyse de celle-ci révèle la défaillance de la conception visuelle de plusieurs moments dramatiques clés. Pour s'en convaincre, il faut consulter et comparer les témoignages de presse et le livret de mise en scène publié « Au Ménestrel » par l'éditeur Heugel et Cie. Non daté, ce document annonce dès la page de titre une « Mise en scène de M. Pierre [Pedro] Gailhard, directeur de l'Opéra, rédigée par M. Jules Speck, régisseur général ». Aux côtés de celui qui termine son dernier mandat au Palais Garnier (vingt ans après sa première nomination), on découvre le futur auteur de la mise en scène de la création de *La Fille du Far West* de Puccini, en 1910, au Metropolitan Opera de New York.

Le but d'un tel livret est de fixer la mémoire visuelle d'une production et de faciliter sa reprise dans un autre théâtre. Son édition et sa diffusion sont prises en charge par l'éditeur de la musique, qui a tout intérêt à encourager la circulation du spectacle. Généralement complété par la description des costumes et des photographies ou dessins de chaque plantation d'acte, ce document compile toutes les informations nécessaires à la réalisation scénique : la description et la disposition des éléments de décor, la position et les déplacements des personnages au cours de l'œuvre, des indications d'éclairage, etc. Il ne contraint pas ses utilisateurs à reproduire à l'identique toutes ces consignes : il les renseigne sur les solutions adoptées au moment de la première représentation et précise, par exemple, l'activité ou l'intention de certains personnages mieux que ne le font les didascalies du libretto ou de la partition.

Le livret de mise en scène d'*Ariane* dévoile un traitement de chaque acte conforme aux volontés des auteurs :

Acte I : Labyrinthe, caché derrière des hauts murs, la mer apparaît un peu à gauche.

Acte II : Une galère en pleine mer.

Acte III : À Naxos. Cour intérieure d'une bâtisse Pélasgienne.

Acte IV : Aux Enfers. Le Tartare.

Acte V : À Naxos. C'est, au fond, toute la mer.

L'une des particularités de ce document, qui ajoute considérablement à son intérêt, est qu'il ne contient pas uniquement la description de la scénographie prévue pour l'Opéra de Paris. Il n'a été édité qu'après une reprise de l'œuvre : les pages 46 à 64 proposent en effet une version alternative de l'acte II, imaginée par « M. Villefranck, directeur de l'Opéra de Nice [et] rédigée par M. Perron, régisseur général ». Cette singularité apporte tout d'abord un élément de datation car la représentation niçoise a eu lieu le 1^{er} février 1907 (trois mois à peine après la création parisienne) et le livret n'a donc pas pu être édité avant. Elle nous pousse, ensuite, à nous interroger sur les raisons de cette double publication. S'agit-il d'une alternative moins coûteuse, destinée aux théâtres secondaires n'ayant pas les moyens ou l'espace de construire un décor démesuré ? Ou sommes-nous face à une proposition chargée de résoudre un problème artistique ?



LE DEUXIÈME ACTE DE PEDRO GAILHARD

À l'Opéra de Paris, pour le deuxième acte, le milieu de la scène est occupé par la galère de Thésée, disposée horizontalement : « un bateau de grandeur naturelle, monté sur un pivot et tournant sur lui-même » d'après Pierre Lalo (*Le Temps* du 27 novembre 1906). Longeant les Cyclades, le navire devrait mener les deux époux à Athènes. Le livret de mise en scène nous informe qu'un « grand fond d'azur » occupe le fond de scène,

tandis qu'à l'avant-dernier plan des « panoramas et voussures [portion de voûte qui raccorde un plafond avec la corniche d'une pièce] d'azur » complètent l'illusion du ciel, grâce à leurs courbures concaves. De « grandes frises [rideaux qui cachent les cintres, grillage suspendu dans la cage de scène] de tulle, semées de paillettes d'or et d'argent imitent les étoiles ».

Il est plus délicat, en revanche, de réaliser la surface de la mer qui entoure la galère : des « bandes d'eau, se reliant de l'une à l'autre par des toiles de mer. Un tapis de mer [...] passe sous la galère et va se relier avec le reste de l'eau. Toutes les toiles qui cachent les bandes de bois les faisant mouvoir se relient sur les côtés aux panoramas », montrant l'unité de la mer et du ciel. Des îles se devinent au lointain, notamment Naxos, la plus proche de la galère.

La véritable trouvaille concerne toutefois l'avant-scène : une petite ferme (châssis, toile de lin fixée à un cadre en bois) de 20 cm de hauteur est placée sur le proscenium, entourée d'une longue toile peinte « sans fin avec des petits rochers et de l'eau ». La galère de Thésée « est splendidement peinte et ornée ; les flancs (que l'on appelait les "joues") sont décorés de dessins d'or, à l'avant une figure de *Cypris Anadyomène* [Aphrodite de Chypre sortie des flots] ». L'abri de Thésée et d'Ariane, environ aux deux tiers de la galère et face au public, est « à demi fermé de rideaux de laine éclatante », délimitant un espace doté d'une fonction métathéâtrale : c'est en entrevoyant les deux époux que Phèdre comprend son amour pour Thésée.

La tempête, moment au cours duquel l'âme de Phèdre bascule, conquise par Thésée, ne fait pas l'objet d'une mise en scène sophistiquée : on replie simplement la voile en l'attachant au mât et « on agit furieusement le tapis de mer », tandis qu'un « matelot, sous le pont, remue la lanterne rouge pour marquer l'agitation de la galère ». Dans le document, aucun passage ne concerne le corps du bateau, qui, lui, reste *immobile* en proie à des mouvements forcés qui adviennent tout autour (les « vagues » du tapis de mer et la lampe rouge agitée à tout vent).

Les articles de presse concordent sur une réalisation inadéquate de ce passage de la mise en scène d'*Ariane*. Si le premier acte est accusé de

présenter un spectacle daté dans sa réalisation visuelle, notamment dans le traitement des mouvements de foule, le deuxième acte fait l'objet d'une critique encore plus féroce. Pour Pierre Lalo, c'est la galère qui est en cause :

Toute la mise en scène du second acte consiste dans l'énorme enfantillage du bateau, de ce bateau dont la voile est gonflée contre le vent, dont les rames s'arrêtent dès que l'on chante, qui reste ridiculement immobile pendant les plus violentes tempêtes, ou plus exactement dont le bon Pirithoüs, secouant le mât sans faire mine de rien, et un figurant anonyme, balançant frénétiquement un fanal rouge dans l'entrepont, ont charge de figurer le tangage et le roulis.

(Le Temps, 27 novembre 1906)

L'échec visuel de la création parisienne semble d'ailleurs être acté par le livret de mise en scène qui indique, avant de présenter cette version initiale : « N. B. au théâtre, on peut couper ce deuxième acte, ou remplacer la mise en scène de l'Opéra de Paris par celle de l'Opéra de Nice qu'on trouvera plus loin ».



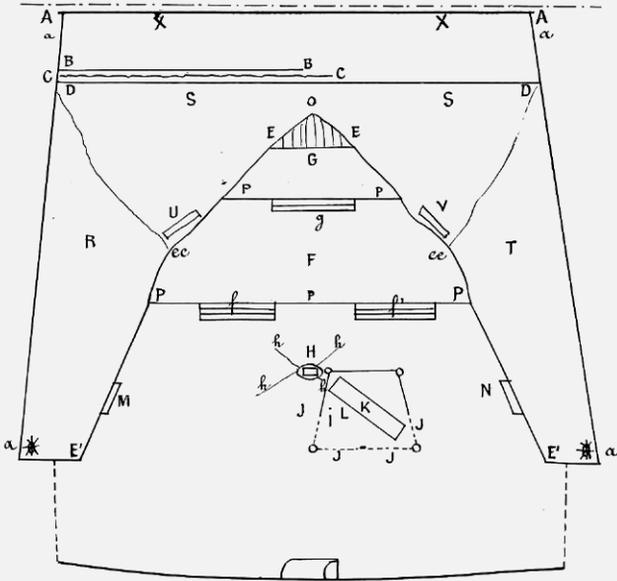
LE DEUXIÈME ACTE DE VILLEFRANCK

À Nice, l'organisation de cette scène connaît une révolution au regard de celle conçue par Gailhard. Face aux décors épiques de l'Opéra de Paris, Villefranck choisit de ne mettre au centre de la scène qu'une portion de la galère de Thésée : l'espace consacré aux deux amants fait maintenant face au public, tandis que « l'avant de la galère en pleine mer » pointe le fond de scène.

Le ciel et la mer occupent la toile de fond, avec des parties transparentes pour laisser apercevoir des éclairs pendant la tempête (obtenus par des projections de lumières à travers la surface translucide de la

Acte 2.^e (Opéra de Nice)

Mise en Scène de M.^r Billéfranch, Directeur de l'Opéra de Nice.
Rédigée par M.^r Perzon, Régisseur général.



L'Avant de la Galère en Mer

A *Voile de fond : Ciel et Mer, avec parties transparentes x pour les éclairés. α. Voiles panoramiques ciel et mer.*

Livret de mise en scène d'Ariane, p. 46.
Collection Palazzetto Bru Zane.

Staging manual for Ariane, p. 46.
Palazzetto Bru Zane Collection.

toile). La ferme représentant l'île de Naxos est suspendue à 5 mètres du sol, tandis que celle montrant les autres petites îles se trouve à une hauteur de 3 mètres.

Une très grande voile rectangulaire occupe le centre du navire : 7 mètres de hauteur et 4 de largeur. Elle est équipée comme un cerf-volant avec « 4 fils de façon à bien donner l'illusion de la poussée du vent » lors de la tempête. Deux appareils à nuages sont disposés à cour et à jardin, cachés en coulisses, afin de pouvoir créer rapidement des effets de vapeur.

Pour mieux donner l'illusion du mouvement du bateau, « dans les théâtres suffisamment bien machinés », la ferme avec les petites îles, qui était montée à jardin, disparaît à cour, suivant une courbe qui donne le sens de l'avancement du bateau. Les déplacements pendant l'ouragan diffèrent selon chaque groupe de personnages : ainsi les matelots, par exemple, « vont aux cordages, un à chaque fil, un autre au mât et l'on fait descendre la voile qui restera en scène telle qu'elle descend. »

La fin de l'acte semble être moins affectée par les changements. Il se termine dans les deux cas (à Paris et à Nice) en pleine lumière et avec une descente du rideau « très lentement » soulignant un tableau statique, afin d'imprimer dans le souvenir du spectateur le nœud dramatique (les sentiments de Phèdre) qui conduira au suicide d'Ariane.



Dans la version de Gailhard, la mise en scène du deuxième acte apparaît donc assez datée tant en matière de machineries théâtrales (notamment la toile de la mer et les mouvements des vagues) que par l'agencement trop mécanique des mouvements de scène des personnages secondaires. Du point de vue du décor, la présence du bateau au milieu de la scène et les autres éléments constituant la vue marine dispersent excessivement le regard, sans permettre de cibler attentivement les espaces clés de l'intrigue.

Au contraire, la version de Villefranck est sans doute animée par une sensibilité plus moderne, vouée à l'exaltation du croisement des sentiments

entre les personnages en scène (Ariane-Thésée-Phèdre). Le pont de la galère, qui occupe la presque totalité de l'espace, permet de mieux se focaliser sur la tente dans laquelle Ariane et Thésée se réfugient. Il facilite également l'observation de Phèdre épiant les deux amants ; en n'utilisant qu'une seule portion du navire, on parvient aussi à résoudre le problème visuel de la surface de la mer.

Il semble que Massenet ait été content de cette alternative mieux à même de poser les prémisses de la tragédie à venir – la jalousie de Phèdre envers Ariane engendrée par son amour, caché, pour Thésée. Un témoignage indirect nous le montre en effet enthousiaste, pendant les répétitions d'*Ariane* à Nice :

Le Maître va et vient sur scène [...]. Il court d'un artiste à l'autre. Il parle. Il chante. Il bat la mesure tantôt avec sa canne, tantôt avec son pied. Il tombe sur l'épaule du ténor pour montrer à Phèdre comment elle doit s'abandonner. Il pleure avec Ariane [...]. Cet homme est extraordinaire de vie, d'entrain, de jeunesse. Il sait qu'il a un talent immense et il se complait dans l'admiration de son œuvre. Il approuve les passages qui lui plaisent. Il les applaudirait s'il osait.

(Dominique Durandy, *Passants de la Rivière*, 1922)
