

Pascal LECOCQ



# LA WANDELDECORATION



Extrait de la Revue d'Histoire du Théâtre  
1987-4

## La Wandeldécoration

La lecture du programme du spectacle de Nanterre : *Così fan tutte* de Mozart (janvier 1986), production reprise du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, nous éclaire, par un de ces commentaires techniques qui démystifient le merveilleux et qui magnifient la performance, sur le procédé utilisé dans la décoration du spectacle : le déroulement d'une toile peinte (la wandeldécoration (1)). Au même moment, à Bonn, le décorateur M. Scott introduit une technique identique dans la mise en scène de G. Del Monaco de *L'Elisir d'Amore* de Donizetti.

Paradoxalement, enfin, un ouvrage si peu joué comme *Hin und Zurück* de P. Hindemith, revient à l'affiche mais sans cette wandeldécoration qui en avait motivé la création en 1931 (la reprise a lieu à Madrid en janvier 1986 dans les décors de S. Suarez).

Donnons quelques précisions aux propos de M. Henri Oechslin, que l'on considère comme l'un des meilleurs techniciens de la scène actuellement, qui a commenté dans le programme de Nanterre la technique qu'il a employée pour réaliser le panorama du décorateur Karl Ernst Herrmann ; précisions tout aussi utiles à l'égard des wagnériens qui revendiquent pour leur maître, la paternité du système célébré dans la création de *Parsifal* en 1882.

---

### L'UTILISATION AU THÉÂTRE DU DÉROULEMENT DE LA TOILE PEINTE.

---

Au cours de la lecture de l'ouvrage de B. Horowicz *Le théâtre d'opéra*, nous notons ceci : « en 1825, quelques dizaines d'années donc avant *Parsifal*, apparaît à l'opéra un décor mobile « qui faisait défiler une ravissante perspective devant les ondulations d'un bateau » (p. 148). Nous pouvons le rapprocher de ce texte de Pierre Sonrel, tiré de son *Traité de scénographie* : « le décorateur Cicéri (1782-1868) dont la maîtrise et l'abondante production firent la vedette incontestée de son temps, poursuivit la route tracée par Daguerre, il équipa en 1829 un cyclorama sur tambour pour *La Belle au Bois Dormant*. Le paysage se déroulait au rythme de la marche d'un acteur » (p. 86).

(1) Le terme de *Wandeldekoration* a été diversement traduit (cf. notre thèse : « Autonomie ou correspondance du décor d'opéra, la wandeldécoration 1882-1982 », Université de Paris VIII, sous la direction du Pr. Franck Popper, 1985 ; p. 17). : du « décor qui marche » au « panorama roulant » ; on parlera volontiers de panorama mobile (faisant référence aux spectacles de panorama ou de diorama qui lui sont contemporains) ou de wandeldécoration, plutôt que du « changement de décor à vue » dont la signification est autre.

Parmi les ouvrages traitant de la scénographie, ce sont les seules mentions faites d'un déroulement du décor autre que le procédé historique de Parsifal, l'œuvre de R. Wagner. Le livre, plus difficile à consulter, de F. Kranich propose une liste d'œuvres comportant des wandeldécorations : il en répertorie seize (2). Deux autres ouvrages sur le décor en langue allemande : H. Kaiser *Der Bühnenmeister Karl Brandt* et C.F. Baumann *Der Festspielhaus Bühnenbilder* proposent en note un article de G. Hansen sur les wandeldécorations réalisées au théâtre. Il s'agit de la plus complète étude sur le sujet et la plus documentée malgré l'absence d'illustration ou de croquis (3) ; elle reprend et développe les principales notations parues quelques années auparavant dans l'ouvrage de M. Vieffhaus-Mildenberger (4).

Grâce à de nombreuses autres sources, on peut ainsi dresser une liste assez complète des ouvrages qui comportent le procédé de déroulement de la toile (avec la date et le lieu de sa première utilisation) (5) : la première remarque qui s'impose est le peu d'ouvrages qui ont passé l'épreuve du temps, la seconde, la diversité des œuvres scéniques (pièce, opéra, ballet ou pantomime).

### Premiers effets.

Kranich et Hansen sont d'accord pour dire que l'*Oberon* de 1826 inaugure un nouveau procédé scénique avec l'utilisation d'un panorama mouvant. Hansen s'interroge sur son origine et aboutit à quelques précisions qui ne remettent pas en cause la représentation de l'opéra de Weber de Londres. Il suppose la présence du panorama mobile dans la scénographie du XVIII<sup>e</sup> siècle sans pour autant en trouver de preuves concrètes (6).

Il a retrouvé, sans que les dates soient précises, la présence de wandeldécoration dans un pantomime de Noël donné à Covent Garden en 1820 et dans un spectacle de Drury Lane illustrant un paysage de Windsor à Eton (entre 1822 et 1825). Le cas du *Freischütz* est plus intéressant avec sa horde sauvage collée sur une toile mouvante. S'il ne s'agit pas vraiment d'une wandeldécoration, le procédé est constitué d'un voile mû à la main d'abord, puis actionné autour de rouleaux. C.W. Gropius, peintre berlinois qui maîtrisait les techniques décoratives, approche la wandeldécoration sans l'utiliser à fond ; notamment, il dédaignait l'aspect mécanique du

(2) F. KRANICH, *Die Bühnentechnik der Gegenwart*, München, Berlin 1929-1933, tome 1, pp. 178-9.

(3) G. HANSEN, « Der Rhein und die Wandeldekoration des 19. Jahrhunderts », in *Maske und Kolturn* 1965, II, pp. 134-150.

(4) M. VIEFFHAUS-MILDENBERGER, *Film und Projektion auf der Bühne*, Verlag Lechte Emsdetten, 1961 qui reproduit la wandeldécoration projetée de *Parsifal* utilisée par Nina Tokumbet à Zürich en 1932, ainsi que des photographies de scène. Ce procédé a une tout autre allure que celui similaire mis en scène par Wieland Wagner à Bayreuth en 1937 pour ses premiers décors.

(5) Voir appendice.

(6) *Op. cit.*, p. 134 et note 1.

procédé. Néanmoins, le système de Gropius illustrant l'action du drame et s'intégrant dans le déroulement de la représentation subsista longtemps. A. Kassel, le 1.03.1822, il participe à la décoration de Chr.F. Beuther, en élaborant la scène de la Gorge au loup ; en 1843, le théâtre de Zurich mentionne que le mécanisme du *Freischütz* fait partie de son inventaire comme de celui de nombreuses scènes jusqu'en 1925.

Hansen distingue également les œuvres de Antonio Sacchetti et de Alessandro Sanquirico qui s'apparenteraient plus au spectaculaire baroque qu'à une utilisation de la wandeldécoration. Le premier présente en 1824, l'éruption du Vésuve, notamment avec une toile sans fin enroulée sur des rouleaux assez bruyants, le second, en 1827, à la Scala de Milan : *Le dernier jour de Pompéi* de Pacini (7). Mais c'est avec l'*Obéron* que le système prend son véritable essor, aidé en cela par le succès de la pièce.

Hansen remarque encore qu'à quelques jours d'intervalle, le panorama mobile est créé à Londres et à Vienne, démontrant par là que le principe du système était dans l'air et qu'il devait aboutir. Au théâtre de Leopoldstât, Rainoldi présente un pantomime : *Der erste May im Prater* avec comme décoration finale un panorama qui se promenait au fond de la scène pendant la course des messagers. Ceux-ci restaient sur place en mimant leur effort tandis qu'une peinture, représentant l'allée du Prater avec ses maisons les plus caractéristiques, défile en sens inverse. Une gravure nous en donne l'idée, mais il est facile de s'imaginer l'effet escompté (fig. 1).

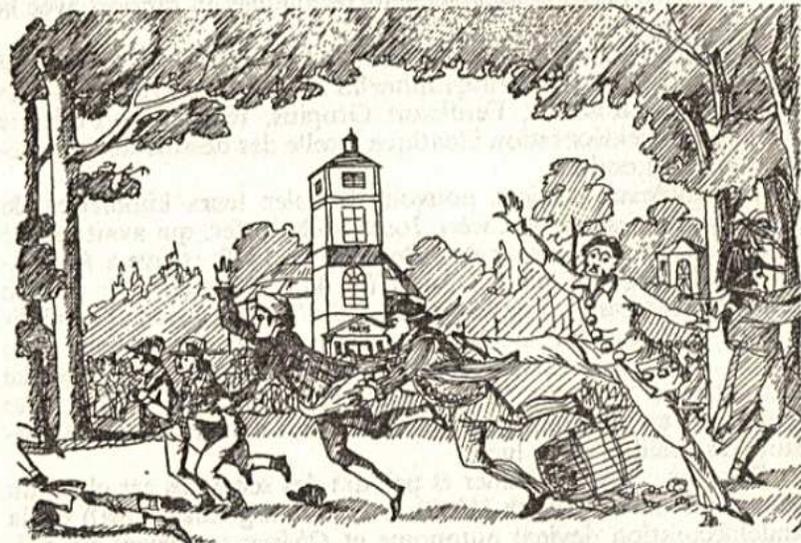


Fig. 1. *Der erste May im prater*, Wien 1826, gravure d'après Scheller, in G. Hansen, *op. cit.* sq.

(7) *Idem*, p. 137.

L'assertion de Horowicz, qui s'appuie sur une rubrique qui correspondrait au livret de *La Belle au Bois Dormant*, effectivement dotée d'une wandeldécoration en 1829 par Cicéri, est peut-être fautive. Pourtant, en 1825, le 2 mars exactement, a bien lieu une représentation qui pourrait être celle notée par Horowicz. Également dans un décor de Cicéri, sur une musique de Carafa, une *Belle au Bois Dormant* écrite par M.E. de Planard contient dans son livret : « Le fond du théâtre s'ouvre et laisse voir les jardins du palais soudainement illuminés par des feux magiques. La Reine des Fées et sa cour arrivent sur un canal, dans des barques ornées de fleurs » (p. 39).

### Obéron.

L'*Obéron* de Weber caractérise parfaitement l'imagerie féerique du romantisme allemand et surtout l'accent qu'il met sur le visuel. Le grand spectacle appelant l'ingéniosité des machinistes, la marche de l'armée russe en Turquie devait être réalisée de manière grandiose. Le spectacle que J.H. Grieve monta à Covent Garden, propose la wandeldécoration originelle de D. Roberts qui déroule autour de cylindres une toile représentant les régions traversées, d'une longueur de plusieurs fois égale à celle de la toile de fond, devant laquelle se meut une armée peinte également et elle-même déroulée de façon identique. Le panorama représentait des paysages orientaux avec fastes et déploiements techniques en rapport avec la féerie du sujet.

À Leipzig la même année, le frère de Carl Wilhelm Gropius qui avait approché dans sa scénographie du *Freischütz* en 1821 de l'idée de panorama mouvant, Ferdinand Gropius, réalisait son *Obéron* avec une wandeldécoration identique à celle des dessins de la représentation de Londres.

Les rouleaux allaient pouvoir dérouler leurs kilomètres de toiles. Un admirateur de Cicéri, Josef Mühlendorfer, qui avait assisté au spectacle de *La Belle au Bois Dormant* en 1829, essaye à Aix-La-Chapelle le procédé pour *Obéron* (le 4.03.1830) avec le peintre Schnepf, présentant un paysage au bord d'un fleuve, avant de réaliser pour la réouverture de Mannheim, et pour ses débuts dans cette ville, en 1832, une wandeldécoration spectaculaire qui sera reprise à Aix, puis à Cologne (23.04.1832) où le final du second acte représentait un panorama des côtes de Tunis dans la lumière changeante du soleil et de la lune.

Dès lors, on va travailler et peindre des semaines ces clous du spectacle comme à Zurich (1839), à Hambourg (mars 1840) où la wandeldécoration devient autonome et *Obéron* seulement un prétexte. De la wandeldécoration au diorama, il n'y a que peu de différence ; le peintre Fink réalise donc des modifications de lumière : « Le soleil se couche et les étoiles apparaissent », d'après

le procédé de Daguerre qu'il fait mouvoir comme une wandeldécoration.

Le 27 février 1857, il n'est pas question de monter *Obéron* à Paris sans le spectaculaire procédé comme le montrent les notes manuscrites de la mise en scène, sur le livret conservé à la Bibliothèque de l'Opéra : « 10<sup>e</sup> tableau : le panorama mouvant. Il commence par un effet de jour et finit par un effet de nuit. (...) Puck sort du côté jardin. La barque montée par Huon endormi et deux naïades entre côté cour et se place bien au milieu du théâtre. Mesurer la longueur du panorama et de l'orchestre pour le baisser de rideau » (8). Cette longueur de l'orchestre (!) indispensable au décorateur posera bien des problèmes à Brandt et Wagner en 1882.

Si les rouleaux continuent à tourner, ils perdent avec le temps de leur spectaculaire. Kranich note tout de même qu'une des plus parfaites exécutions, pour *Obéron*, fut entreprise par les frères Kautzsky, à Wiesbaden en 1900, dont une esquisse peinte de Josef Zehetgruber témoigne encore aujourd'hui, après l'incendie du théâtre en 1923 (voir planche).

### Les cadres coulissants.

Le déroulement, autre qu'un déploiement de toile autour d'un rouleau, faisant du tout un gigantesque panorama, fut constitué aussi d'un cadre toilé de l'envergure de la toile de fond que l'on poussait dans un sens ou dans l'autre. Principe beaucoup plus encombrant mais intéressant pour nous puisqu'il indique que la toile est encore clouée sur le châssis. On retrouve là le schéma de base du châssis toilé qui coulisse sur un rail et que décrit Sabbatini pour ses changements à vue. Naturellement, ici, le châssis occupe tout le fond de la scène.

D'abord visible à Vienne en 1826 avec le pantomime *Der erste May im Prater*, déjà cité, on le retrouve, plus ou moins perfectionné, à Darmstadt, par I. Dorn en 1836, puis à Vienne encore, en 1842.

Ignaz Dorn utilise ce procédé des cadres coulissants pour des raisons financières et non par désir, donnant au pantomime *Die bezauberte Rose*, qu'il a lui-même écrit pour son jubilé, en plus d'un mouvement latéral, une légère translation verticale (9).

Enfin, le peintre Theodor Jachimovicz peignit sur d'identiques châssis, avec un grand succès populaire, le panorama du *Zauberschleier* de F.X. Told. Malgré un certain mépris que la critique

(8) *Obéron*, livret en français, notes manuscrites anonymes.

(9) Une gravure illustrant une étude sur I. Dorn in *B.T.R.* n° 3, juin 1958, p. 17 montre le moulin et la silhouette de la ville ainsi que la partie inférieure du ballon qui la survole.

manifesta au sujet de l'expédient employé qui enlevait à l'intention beaucoup d'effets et de vraisemblances, on put lire : « Parmi les nombreuses décorations nouvelles, celle du final fit véritablement sensation. On croyait se trouver devant un panorama. Pendant presque un quart d'heure, défilèrent devant nous les charmantes et pittoresques rives du Rhin ; je dirai presque que c'était trop splendide, l'œil était totalement ébloui. Bravo Jachimovicz ! » (10).

#### 1828-1842.

En peu d'années, le procédé de wandeldécoration gagne les représentations ou s'intègre initialement dans la création de certaines pièces, écrites uniquement pour mettre le panorama mouvant sur scène. Par exemple, le Théâtre Bowery de New York avec le *Trip to Niagara* de William Dunlap (1828), présente pour tout spectacle ce panorama qui commence de l'embouchure de l'Hudson jusqu'à Catskill, offrant dix-huit vues principales que Dunlap avait esquissées sur place.

Paris découvre le procédé avec la *Belle au Bois Dormant* de Carafa d'abord en 1825, puis de Hérold en 1829, donnant la possibilité au décorateur Cicéri de s'essayer à la wandeldécoration.

E. Newman, qui s'interrogeait sur l'origine de l'introduction de la wandeldécoration de Parsifal, par Wagner, soumet en note de ses *Wagner's Nights* qu'un certain Ludwig Börne, dans une lettre de Paris datée de 1831, décrit une pièce historique donnée à l'Odéon-Théâtre concernant la vie de Napoléon I<sup>er</sup> et notamment son évvasion de l'île d'Elbe ; à cette occasion la scène se transformait en donnant aux spectateurs l'impression que le bateau était en mouvement. Newman, qui apprend le succès de la pièce, formule l'hypothèse que Wagner, à Paris entre 1839 et 1842, aurait très bien pu assister à une de ses représentations et en noter l'efficacité (11).

Nous venons de dire comment Ignaz Dorn avait conçu son spectacle, *Die bezauberte Rose*, en 1836, avec des cadres coulissants.

Insatisfait des méthodes jusque-là employées, Dorn voulait communiquer au spectateur une sensation plus forte qu'ailleurs. Il s'éloigna de l'aspect traditionnel de la « veduta », pour offrir un paysage vu de haut, d'un ballon dont la partie inférieure était effectivement sur scène. Le spectateur parcourait ainsi la Turquie, allait et venait au-dessus du Prater de Vienne, survolait Munich, Francfort, les moulins à vent de Darmstadt avant de se poser à la nuit tombante.

Chacun cherchant à innover, Troels Lund, qui avait été formé

(10) Notre traduction. In *Der Sammler*. Ein Unterhaltungsblatt für alle Stände, XXXIV, Wien 1842, p. 104, cité par G. Hansen, *op. cit.*, p. 147.

(11) E. NEWMAN, *Wagner's Nights*, London, 1949, rééd. 1968, p. 726, note 1.

au théâtre européen introduisit la wandeldécoration à Copenhague pour le ballet *Phantasiens Æ* dans une chorégraphie du célèbre A. Bournonville.

Le succès de pièces comme *Le Lac des Fées* de Auber, sur un livret de Scribe et Melesville et son pastiche *Der Zauberschleier* de F.X. Told, étonne aujourd'hui où ces œuvres sont oubliées jusque par les dictionnaires de l'opéra. Pourtant, entre 1839 et 1857, « Le Lac des Fées » et *der Zauberschleier* sont créés dans toutes les villes allemandes et autrichiennes. La farce de Told est représentée 400 fois à Vienne et 300 fois à Altenburg !

Comme le dit G. Hansen : « la fée choisit, comme Huon et Rezia, la route préférée des touristes : le Rhin jusqu'à Cologne où elle arrive dans une barque devant une wandeldécoration » (12). Le succès allemand tient essentiellement à ce morceau de bravoure où le décorateur et le machiniste rivalisent de talent : « Dans une illumination de toutes sortes, de ses villes, des montagnes et des châteaux, on accompagne et on suit le Rhin jusqu'à Cologne. Le soleil du soir se couche en un crépuscule qui enflamme les sommets. La nuit tombe, les barques accostent devant le Vieux Cologne vu de Deutz. Les lumières des maisons et de la cathédrale se reflètent en partie dans le Rhin. C'est là que Zelia retrouve son amant » (13).

#### Wandeldécoration verticale.

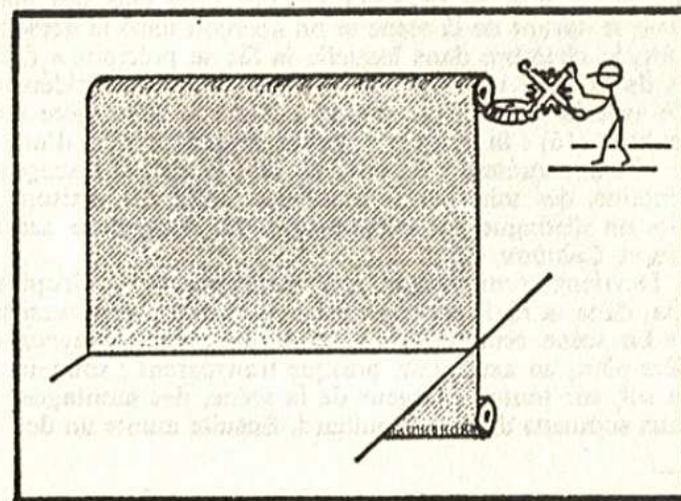


Fig. 2.

(12) G. HANSEN, *op. cit.*, p. 142, n.t. Le succès de la pièce permit à Pokorny de racheter le théâtre An Der Wien, cf. A. BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zurich Amalthea Verlag, s.d., p. 152.

(13) N.t. in *Allgemeine Theaterzeitung*, Wien 1840, p. 72, cité par G. Hansen, *op. cit.*, p. 143.

Il n'y a pas à épiloguer sur le sens des mouvements de la wandeldécoration comme on le fait habituellement sur le rideau de scène. Notons tout de même qu'une wandeldécoration verticale a été utilisée (fig. 2). Hansen soupçonne que la pièce *Peter Stieglitz* représentant une cabine de bateau en train de sombrer, aurait utilisé une toile de fond au mouvement vertical comme le théâtre baroque employait pour ses fontaines, ses éruptions, une toile sans fin entre deux cylindres (14).

Plus probables sont les utilisations faites dans *Le lac des fées* à Berlin en 1840, dans *Der Teuxel* du pasticheur F.X. Told à Vienne en 41 ou dans *Esméralda* d'après Hugo. C.W. Gropius, soucieux d'intégrer le décor à l'action dans la pièce d'Auber, abandonna l'idée d'une description topologique du voyage de la fée, en montrant sa descente sur la terre par le mouvement vertical du fond. Il en perfectionna la représentation et la machinerie au cours de spectacles qu'il donna, après Berlin, à Stuttgart (29.09.1846), à Prague (23.02.1847), et qui bénéficièrent de l'expérience que Gropius acquit lors d'un voyage sur le Rhin, ou encore à Hanovre (15.04.1855) où le machiniste Daubner et lui-même furent les héros du jour. « On aperçoit la fée sur un nuage qui descend véritablement au début, mais bientôt seulement en apparence car c'est la toile de fond qui s'élève. On voit sortir de la brume des nuages des sommets couverts de neige, les Alpes, les pentes forestières, la campagne verte avec rivières et villages, finalement les clochers des villes ; l'échelle est de plus en plus grande, des toits puis des maisons emplissent le devant de la scène et on aperçoit dans la demeure de l'étudiant, la chambre dans laquelle la fée se précipite » (15). Ce rapport de la mise en scène de 1839 et de sa wandeldécoration coïncide avec la seule image visible à Paris de cette pièce aujourd'hui oubliée (16) : la maquette peinte, montée à plat, d'une hauteur de 50 cm, représente, de haut en bas, le ciel, des nuages, une ville lointaine, des toits parmi les nuages, enfin des maisons dans lesquelles on distingue des personnages. La décoration serait de Philastre et Cambon (17).

E. Devrient communiqua son enthousiasme à Gropius qui s'attacha, dans sa réalisation pragoise, à rendre l'effet aussi saisissant : « La scène représente au début un espace nuageux avec, à l'arrière-plan, un azur clair, presque transparent ; soudain s'élève du sol, sur toute la largeur de la scène, des montagnes lointaines aux sommets dans le brouillard. Ensuite monte un deuxième

(14) *Op. cit.*, p. 138.

(15) N.t. in E. DEVRIENT, *Briefe aus Paris*, Dramat.u.dramaturg. Schriften, Bd. 4, Leipzig 1846, p. 113, cité par G. Hansen, *op. cit.*, p. 145.

(16) A la Bibliothèque de l'Opéra de Paris.

(17) On regardera avec amusement le texte illustré du *Lac des Fées* où le caricaturiste montre la descente de la fée sur terre, avec son harnais, le filin et le machiniste en train de manœuvrer à la manivelle.

In *Der Feensee* opern text verl. v. G. Made. Sd. s.q.

front, vaste plaine entourée de monts et traversée par le Rhin, peint avec une fidélité à la réalité qui enthousiasme. Maintenant apparaît Cologne vue de Deutz, avec le Rhin au troisième plan, puis ce quartier lui-même et enfin, la maison de l'étudiant sur laquelle Zelia, descendant des nuages, se pose » (18).

Au sujet de la pièce de L. Bertin d'après *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo présentée en 1836, l'idée de mouvement vertical était émise : « Fort au courant de la machinerie théâtrale, Victor Hugo conseillait à Duponchel de faire descendre une toile de fond de la hauteur des tours de Notre-Dame et les représentant en totalité. Quasimodo serait à la même place, en simulant les gestes d'un homme qui se cramponne aux aspérités de l'architecture, tandis que la toile, en descendant, aurait, par une illusion d'optique, fait croire à l'ascension du bossu » (19). Le projet ne fut en fait réalisé qu'en 1885 au théâtre des Nations.

Hansen donne encore en note un effet identique qui se rapporte au drame de Hugo : « L'escalier s'enfonce dans les dessous ; le spectateur a l'illusion de grimper avec le fugitif ; successivement il voit apparaître les étages supérieurs de la tour, les greniers, l'intérieur des robustes charpentes où sont les cloches, enfin la plateforme, du haut de laquelle le moine concupiscent sera précipité et d'où l'on aperçoit le panorama du vieux Paris » (20).

#### 1846-1875.

A Königsberg, en 1846, rien ne justifie la présence d'une wandeldécoration montrant le paysage des rives rhénanes, si éloignées, dans la *Undine* de Lortz. On s'aperçoit que tout peut être prétexte à l'effet décoratif.

Comme dans cette pièce inconnue à laquelle assiste Théophile Gautier : *La chasse au châtre* (?). Une tempête en mer se produit : « Le vaisseau et les côtes qui fuient, le ciel qui change de couleur et les vagues qui défilent et le tonnerre qui tombe » justifient le titre de la rubrique que Gautier écrit entre juin et août 1850 : « Décoration panoramique » certainement proche de l'effet que nous étudions (21). A Darmstadt, en avril 1865, est donné un opéra en trois actes écrit par Maillart : *Lara*. L'intérêt ne réside pas dans l'œuvre, depuis oubliée, mais dans la décoration mouvante que Carl Brandt utilisait pour la première fois, avant de régler celle

(18) N.t. in *Allgemeine Theaterzeitung*, XL, Wien 1847, p. 279, cité par G. Hansen, *op. cit.*, p. 146.

(19) Germain BAPTISTE, *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1893, p. 55.

(20) *Op. cit.* p. 145, d'après *Le Temps* du 4.02.1904. Le spectacle eut lieu au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Un effet d'escalier est également cité par Moynet.

(21) In *Histoire de l'art dramatique en France, depuis 25 ans*, Leipzig Hetzel, 1858-1859, tome VI, p. 135.

de Parsifal. Kranich précise qu'aux mots « oublie et guéris » Lara s'endort et des images descendent ; une rangée de toiles mouvantes représentent alors le rêve de Lara d'une manière intéressante et captivante (22). Le livret révèle uniquement que l'acte III débute dans la chambre de Lara, un rideau de nuages descend à l'avant-scène puis se relève sur le tableau d'une grotte taillée dans le roc, laissant voir la mer au fond, lieu de l'action du rêve (23). Le machiniste palliait le problème du changement brusque de tableau par le subterfuge tout à fait adéquat dans la circonstance.

Enfin, si on peut concevoir que le *Voyage autour de la Terre* se prêtait à l'utilisation de la wandeldécoration, aucune précision ne nous le confirme, de même pour cette *Reine de Saba* de Goldmark.

### Wandeldécoration latérale sur un plan.

Le déroulement latéral de la toile subit de nombreux perfectionnements et des variantes qui consistent essentiellement dans l'étagement des plans en mouvement.

Sur un plan, sur deux, ou sur trois, le but est de faire illusion. Les premiers effets notés dans le *Freischütz* de Gropius en 1821, sur un pan de toile, s'il est difficile de les classer parmi les wandeldécorations, s'y apparentent déjà plus par l'introduction de cylindres de part et d'autre de la scène, cela en 1838, qui tendent la toile et lui donnent un mouvement régulier. Ils suivent le procédé institué par l'*Obéron* de Londres. D'abord enroulé à la main, le système se mécanisa plus tard.

Qu'il se déroule sur la scène (*Freischütz*) ou à l'avant-scène (*Obéron*), le panorama y trouvait une autre justification que celle décorative : apparition et féerie de l'action pour l'un, changement de décor facilité pour l'autre. Dans *Soléa*, quoi de plus gratuit ? Une des rares reproductions de la wandeldécoration — autre que pour Parsifal, que nous verrons plus loin — provient de cet opéra de Isidore de Lara mis en scène à Cologne en 1907 (24). Ce n'est pas son moindre intérêt car la date de représentation nous permet de consulter quelques articles tout à fait révélateurs sur l'opéra et son décor.

R. Hruby, qui réalisa une autre wandeldécoration pour *Faust*, toujours à Cologne en 1909, peint une toile représentant une bataille

(22) F. KRANICH, *op. cit.*, p. 179, citant un article du *Musikalische Welt*.

(23) L. PALIANTI, *Lara, mise en scène*, Coll. de Mises en scène, Paris, 1864, p. 12.

L. d'HURA, *Lara, mise en scène*, Le Manteau d'Arlequin, Paris, 1864, pp. 62-3.

(24) La revue *Le Théâtre* a publié le panorama et quatre parties détaillées de celui-ci, avril 1908, II, pp. 11-14.

(25) In *Le Gaulois* du 22.11.1907, cité dans *Soléa, les opinions de la critique*, Choudens éd., 1907, p. 7.

navale déroulée au cours du prélude symphonique du troisième acte. Il ne s'agit pas ici d'un paysage dont l'action impose le déroulement d'un lieu à un autre, ou d'un tableau à un autre puisque rien du II<sup>e</sup> et du III<sup>e</sup> acte ne se correspond, mais de l'illustration d'un combat naval.

« Un vaste panorama se déroule où l'on voit tour à tour cingler les deux flottes, évoluer et combattre les navires et brûler les bâtiments vaincus » (25), nous décrit Fourcaud, enthousiaste comme ses collègues, qui prend de plus une position intéressante sur le décor : « Ce principe de décors mouvants, empruntés au célèbre épisode du premier acte de *Parsifal*, peut être utile pour la mise en scène d'épisodes pittoresques en forme de poèmes symphoniques et faciliter heureusement certaines transitions ». Ce qui n'est pas inexact quant à ce dernier point ; mais audacieux pour la mise en scène des poèmes symphoniques (pas irréaliste puisque *Passions* de Bach et autres oratorios sont aujourd'hui mis en scène), et révélateur sur le rôle de la toile peinte illustrative (26).

Le principe de l'unique panorama peut être utilisé soit à l'avant-scène comme précédemment, ou encore dans le cas de la création parisienne de *Parsifal* en 1914 (27), soit à l'arrière-plan, ce qui laisse l'aire de jeu praticable. Nous pouvons concevoir l'effet mis en scène à Bonn (*L'Elisir d'amore*, 1986) si l'on se souvient des images du film de Marcel Carné : *Les enfants du Paradis* qui offre la reconstitution d'une pantomime dans laquelle se déroule une véritable wandeldécoration : « il « marche », c'est-à-dire qu'il mime sur place « l'homme qui marche », le décor représentant le paysage glissant derrière lui en sens inverse de la marche » (28). La pantomime (*Le Palais des mirages* ou *L'Amoureux de la Lune*), sur la musique de G. Mouque, est claire, nous passons d'un lieu à un autre comme l'histoire le suggère, en restant dans l'action qui atteint peut-être là son paroxysme. Tout cela est sensé se passer en 1847, cela illustre de manière dynamique ce que nous avons jusqu'à présent été obligé d'imaginer dans cet article sur le déroulement de la toile peinte au théâtre.

### Faust.

Kranich fait une large place aux wandeldécorations de *Faust* ; il présente en effet deux panoramas gigantesques, certainement les plus longs jamais peints, qui se déroulèrent sur les scènes de Weimar et de Cologne (voir planche). Il indique encore que le procédé fut

(26) *Ibidem*, p. 8.

(27) Voir les reproductions des deux panoramas de Simas dans l'ouvrage de G. BERNARD, *Le Wagner de Parsifal*, A. Mercaut, Paris, 1914, s.q.

(28) « Les enfants du paradis », *Avant-scène cinéma*, p. 43 qui reproduit des photographies de la séquence. Voir également *Les enfants du paradis*, éd. Balland, pp. 147-150.

utilisé pour la première fois en 1883 par A. Wilbrandt au Burgtheater de Vienne (29).

On peut préciser, grâce à un catalogue d'exposition consacrée à *Faust* en 1929 (30), que la première utilisation du procédé dans le *Faust* de Goethe revient à une initiative du théâtre de Oldenburg en 1836 et qu'en 1876, un autre projet aurait été émis par F. Dingelstedt qui a l'idée de réaliser pour la *Nuit de Walpurgis* une wandeldécoration de dimension wagnérienne. Les effets produits dans le *Ring* commencent à hanter les metteurs en scène ; on peut se demander si, dès lors, ce n'est pas la confrontation avec ceux-ci ou avec le procédé de *Parsifal* qui motive l'introduction de wandeldécoration dans certaines pièces.

*Faust* ne se prête pas à l'utilisation, pour une seule scène, de la wandeldécoration : la *Nuit de Walpurgis* s'y prête le mieux avec sa transition des murs de la ville à l'intérieur du cachot (A. Wilbrandt, 1883), de Pencios au temple de Mantos (attribué à Max Bruckner par Kranich) (31), avec une chasse à courre (projet non réalisé de Dingelstedt) qui devait se poursuivre, dans l'épisode nocturne, jusqu'à l'intérieur du cachot.

Le songe dans la chambre d'étude provoque le déroulement du procédé à Cologne (vers 1906) et peut-être initialement à Oldenburg (1836). De même le passage de la plaine thessalienne jusqu'à l'Arcadie dans la mise en scène de Max Mastersteig, donne lieu au procédé attribué par Niessen à R. Hraby (Schauspielhaus de Cologne, 1909-1910).

Enfin, il existe une esquisse de wandeldécoration peinte par F. Weiss pour la réalisation scénique de G. Witkowski (vers 1907, Leipzig) qui représente la promenade de Pâques.

Toutes ces utilisations se justifient par le songe ou le déplacement.

### Double wandeldécoration.

Déjà le procédé partait d'une volonté de donner plus d'illusion, ce qui impressionna beaucoup comme nous le dirons plus loin. Il n'en reste pas moins que le défilement du paysage sur un plan jure avec l'étagement — lui-même bien sûr illusoire — des pans du décor. On assiste donc à des tentatives de « tridimensionalisation » de la scène. Usant du même expédient, certains déroulent deux toiles. Cicéri réalise cet effet dans *La Belle au Bois Dormant*

(29) F. KRANICH, *op. cit.*, tome I, p. 179.

(30) C. NIESSEN, *Faust auf der Bühne, Faust in der Bildenden Kunst*, Braunschweig, 1929, p. 96 à 109.

(31) F. KRANICH, *op. cit.*, tome I, p. 179 et planche 11. Il y a peut-être une inversion de références avec le décor de R. Hraby, ici ou chez C. Niessen, *op. cit.*, p. 107 et 109.

de Scribe et Aumer. Le livret le précise, la wandeldécoration est nécessaire : « Dans le fond est le château de la Belle au Bois Dormant (...) ce lac, il faut le traverser (...) à ces sons redoutables, toutes les nymphes s'enfuient. Gérard reste seul et court à la barque, la détache du rivage et rame au milieu du lac. Voyage pendant lequel se déploient sous les yeux les points de vue les plus variés » (32). Effectivement on voyait « un pêcheur en train de ramer jusqu'au milieu de la scène, et, pour maintenir celui-ci sur place, on laissait la barque immobile devant une décoration qui s'animait » (33), relate F. Flotow. On retrouve là le principe qu'utilisa Gropius dans *Le Lac des Fées* d'une part, avec un mouvement vertical, dans *Ellinor* d'autre part, avec un mouvement latéral.

Flotow note encore que le premier plan bougeait plus rapidement que le second, prouvant quels perfectionnements Cicéri donna à la perspective en mouvement (34).

Dans une situation correspondante du *Lac des Fées*, Zelia descend en barque le cours du Rhin, Schwarz ayant peint le panorama qui défilait derrière ainsi que des bandes d'eau qui se mouvaient devant, à Leipzig le 31.12.1839.

Pour *Ellinor* de Taglioni, Gropius poursuit ses recherches sur l'illusion même s'il n'utilise qu'un plan de wandeldécoration ; il renforce son image en faisant passer entre le spectateur et la barque sur scène, et entre celle-ci et la toile mouvante, diverses autres embarcations plus ou moins réduites par la perspective dans une situation proche de celle décrite plus haut : « Une barque s'approche lentement d'une côte sans perdre son tangage, par contre l'arrière-plan se met en mouvement comme si la barque et le spectateur continuaient leur voyage » (35).

On peut inclure la wandeldécoration originelle de Obéron, avec son second pan de toile représentant l'armée, dans cette recherche vers une illustration plus réaliste d'un univers féerique !

### 1876-1913.

Outre les œuvres de Wagner qui utilisent des déroulements de toiles, l'*Or du Rhin* où les filles du Rhin se meuvent au milieu de toiles de gaze peintes représentant des vagues qui se déplaçaient de gauche à droite, *La Walkyrie* avec ses nuages tempétueux courant de droite à gauche pendant le combat de Siegmund et Hunding, le *Crépuscule des Dieux* qui se termine par un convoi funèbre dispa-

(32) In livret, acte III, scène 2, p. 21 (1829). Acte II, sc. 7 (1830).

(33) N.t. in *Friedrich von Flotow's Leben*, Leipzig, 1892, p. 32 et suiv. cité par G. Hansen, *op. cit.*, p. 138.

(34) N.t. *ibidem*, p. 139.

(35) N.t. in *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 1861, n° 932, p. 330, cité par G. Hansen *ibidem*, p. 143.

raissant dans un brouillard mouvant au premier plan, avant que le Walhalla en feu n'émerge de bandes de fumée se déplaçant de droite à gauche, et *Parsifal*, qui a perpétué sur toutes les scènes à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1914 l'existence de la wandeldécoration, d'autres spectacles usent du panorama mobile.

Dans la pièce de D'Ennery et Jules Verne : *Michel Strogoff*, le théâtre du Châtelet présente, en 1880, « un panorama mouvant qui se déploie sur les rives de l'Angara, où est censé filer le radeau... C'est une succession de points de vue vraiment pittoresques. Tantôt de hautes futaies granitiques, étrangement profilées ; tantôt des gorges sauvages d'où s'échappe quelque torrentueuse rivière ; quelquefois une large coupée avec un village fumant encore, puis d'épaisses forêts de pins qui projettent d'éclatantes flammes, etc. » (36). Un consortium de peintres viennois, Brioschi, Burghart et Kautsky, établirent les décors d'une pièce indienne de Kalidasa pour la présenter au roi Louis II de Bavière le 5 mai 1885. L'avant-dernier tableau comportait une wandeldécoration de forêt vierge peuplée, conformément aux vœux du roi, d'oiseaux de paradis, de perroquets et d'autres animaux, réalisée par le machiniste munichois K. Lautenschläger qui avait monté cet autre opéra de Wagner aux nombreuses difficultés techniques : *Les Fées* (37).

L'opéra de Gluck *Orphée et Eurydice* (et son célèbre voyage) ne pouvait manquer d'inspirer aux décorateurs l'utilisation d'un panorama mobile comme au Berliner Staatsoper Unter den Linden en 1906, où les deux héros sortent des enfers et se dirigent vers la terre devant trois plans se mouvant de droite à gauche.

F. Kautsky, qui utilisa la wandeldécoration pour *Obéron* et *Urwasi*, dessina un projet pour Hamlet destiné au Staatliche Schauspielhaus de Berlin, également en 1906, avec le déroulement du décor. Enfin, le Staatsoper présenta dans l'opéra de Josef Lauffs *Kerkyra* un panorama mobile représentant la splendeur du paysage de Corfou (27.01.1913).

Encore un exemple : la course de chevaux de l'Union Square Theater de New York offrait aux spectateurs trois jockeys montés sur des chevaux au galop sur une piste-tapis roulant qui se dérobaient sous leurs pas et avec un décor qui défilait en sens inverse. L'effet, qui fut représenté à Paris ensuite, comportant « la vue familière de l'Hippodrome de Lonchamps avec ses tribunes et les rangées lointaines de spectateurs peints sur la toile » (38) intéressait beau-

(36) NOEL et STOUIG, *Les annales du théâtre et de la musique*, VI, Paris, 1880, p. 537 et suiv.

(37) Cf. M. PETZET, *R. Wagner-Bühne König Ludwigs II*, Prestel München, 1970, pp. 292-3.

(38) G. MOYNET, *Trucs et décors*. Librairie Illustrée, Paris, 1893, p. 335. Cf. p. 327 et suiv. ainsi que Max de NAUSOUTY, *Les trucs de théâtre, du cirque et de la foire*, Ar. Colin, Paris, 1909, pp. 100-102.

coup Moynet et Nansouty. Il nous révèle comment un simple truc pouvait être le seul attrait d'un spectacle. Pour son exécution, on remarquera la multiplication des illusions : wandeldécoration à mouvement latéral, wandeldécoration horizontale du sol, premier plan de barrières construites qui défilent (39). La simulation des acteurs, comme dans tout déroulement du décor, se perfectionne : les chevaux sont mus légèrement de la coulisse pour déterminer un vainqueur et un large ventilateur fait flotter casaques et cri-nières.

Pour certains « ce truc très ingénieux procède plutôt de l'art du mécanicien que celui du machiniste » (40). Il n'empêche que le succès populaire fut énorme. Les retombées aussi : la célèbre diligence des studios Universal avec sa toile de paysage qui se déroule, les multiples plans cinématographiques de voitures qui sont immobiles de la même façon devant un écran sur lequel défile la route, les incrustations permises par la vidéo en sont les conséquences modernes. M. Vieffhaus-Mildenberger a noté d'autres exécutions de wandeldécoration. Dans *La Flûte enchantée* de Mozart, le caractère féerique, initialement Singspiel, pouvait motiver son introduction, mais celle-ci semble céder à la mode ou à une confrontation avec cet autre opéra initiatique qu'est *Parsifal*, (Neue Stadttheater de Leipzig, 1909, régie de Hans Loewenfeld et décors de Heinrich Lefler) ; c'est en effet au moment de l'épreuve du feu et de l'eau qu'elle fut utilisée aussi à Kassel, puis à Stuttgart en 1912 (41). Dans le premier acte de *La reine de Saba* de David Belasco, elle porte encore à notre connaissance un déroulement de Adolf Winds.

#### Wandeldécoration triple et autres organisations.

Le système de trois plans (fig. 3), qui reçut avec le *Parsifal* de Bayreuth sa plus précise réalisation, mais aussi plus tard avec l'*Orphée* de Berlin en 1906, avait déjà fait sensation en 1841 à Cologne avec un *Lac des fées* décoré par Spielberger.

Le succès de la pièce incita les régisseurs à perfectionner les artifices de wandeldécoration par souci d'émulation, la machinerie devenant elle-même le facteur de réussite.

Un plan indique que le procédé utilisé pour le *Faust* du Burgtheater de Vienne en 1883 comportait trois plans mouvants de la même façon que le *Parsifal* de Bayreuth monté six mois auparavant. Faut-il y voir une certaine concurrence de la part d'un théâtre, privé de donner en représentation la dernière œuvre de Wagner ?

(39) Voir in G. MOYNET, *op. cit.*, planche 42 et fig. 86, p. 331.

(40) G. MOYNET, *op. cit.*, p. 335.

(41) M. VIEFFHAUS-MILDENBERGER, *op. cit.*, p. 39.

Il ne semble pas qu'on ait multiplié plus les plans en translation à cause de la faible profondeur des scènes, des difficultés de synchronisme entre les toiles, du coût élevé de la peinture des panoramas et du matériel à construire. Le nombre de trois plans parallèles au cadre de scène ne fut pas dépassé même s'il est possible de constater qu'à l'origine de la réalisation de Bayreuth, dix cylindres étaient prévus (42).

Des tentatives autres que ces translations parallèles au cadre de scène furent mises au point de manières ingénieuses. C.W. Gropius, encore lui, avait essayé un système inventé par Langhaus en 1837 : le Pleorama, sorte de panorama mouvant faisant à lui seul le spectacle. Il se composait de deux wandeldécorations se déroulant de façon symétrique et synchrone, exactement comme les panoramas en mouvement derrière le vaisseau de la troupe des Haulon-Lee décrits très précisément par G. Moynet. L'ensemble donnait l'illusion du départ du navire, de son éloignement progressif du port (43) mais atteste aussi une utilisation tridimensionnelle du plateau particulière. On voit là une anticipation, bien sûr rudimentaire, du dispositif employé par H. Oechslin et K.E. Herrmann à Bruxelles (1984).

Enfin, une toute dernière application de la toile peinte comme wandeldécoration utilisa le procédé de manière originale. Ainsi, le déroulement que l'on a vu s'effectuer dans un sens horizontal ou vertical, allait au cours de la pièce se mouvoir dans une direction

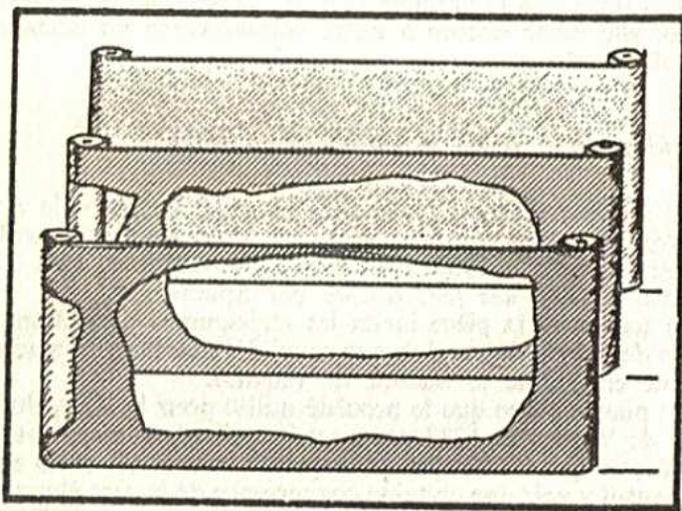


Fig. 3. Wandeldécoration triple

(42) Cf. C.F. BAUMANN, *Bühnen technik im Bayreuther Festspielhaus*. Prestel Verlag, München, 1980, p. 160.

(43) Cf. G. MOYNET, *op. cit.*, p. 81 à 85, la plantation du navire, des quatre cylindres et des deux panoramas, p. 83, le départ du navire, p. 81.

avant de revenir en arrière en faisant défiler les huit vues déjà aperçues lors de leur premier passage entre les deux cylindres des coulisses. M. Viehhaus-Mildenberger qui décrit le phénomène (44) note que la wandeldécoration était en totale correspondance avec le développement interne de la pièce au titre révélateur : *Hin und Zurück* de Paul Hindemith (Breslau, 1931).

### Le triomphe du romantisme et du spectaculaire.

Entre 1820 et 1830, le mouvement de la décoration semblait réalisable, toutes les possibilités de translation sont essayées : latéralement, à droite, à gauche, verticalement, vers le haut, vers le bas ou l'ensemble combiné. C'est beaucoup plus tard qu'une wandeldécoration horizontale se déroula sur la scène (1880). Cela montrait le peu d'intérêt que le plancher offrait au spectacle puisqu'il ne s'apparentait qu'à la ligne horizontale du bas du tableau. Il faudra attendre Appia pour que la plantation soit prise en considération.

Cette absence de plan horizontal oblige la scénographie à considérer ce plateau comme une ligne. Qu'est-ce qui peut, dans la réalité, ressembler suffisamment à une surface plane dans un paysage si ce n'est la surface de l'eau ?

Que l'on note bien toutes les descriptions des panoramas mobiles : embouchure de l'Hudson jusqu'à Catskill (New York 1828), lac avec un paysage qui défile (Paris 1829), paysage au bord d'un fleuve (*Obéron* à Aix-La-Chapelle en 1830, *Ellinor* en 61), côtes de Tunis (*Obéron* à Cologne en 32) et plus encore le cours romantique du Rhin jusqu'à Cologne. Romantisme et Rhin s'associent de manière pléonastique, comme le Rhin et la Wandeldécoration. G. Hansen le suggère dans son étude précisément intitulée : *Der Rhein und die Wandeldekoration des 19. Jahrhunderts*. Le Rhin est à la mode, catalyseur de rêves, d'images et de poèmes. On le décrit au théâtre dans *Obéron* (Hambourg 1840 par exemple), dans *Undine*, dans le *Lac des Fées*, avec son retour romantique à la représentation moyenâgeuse (Paris 1839) ou transposé dans l'époque actuelle (Leipzig 1839). Si près du Danube, Jachimowicz peint tout de même un panorama du Rhin pour *Der Zauberschleier* à Vienne (1842) avant de prendre conscience que ce Danube, de Regensburg à Vienne, se prête également à un tel mouvement. Le public lui réserva un triomphe.

Rien ne s'oppose non plus à des visions terrestres lorsque acteurs et fonds se répondent. Par exemple les coureurs devant l'allée du Prater (Vienne 1826), les jockeys devant l'hippodrome (New York 1880) ou le ballon devant le panorama de Ignaz Dorn.

(44) M. VIEPHAUS-MILDENBERGER, *op. cit.*, p. 41.

Par contre, les paysages orientaux de *Obéron* (1826 à Londres, 1839 à Zurich), de la Suisse saxonne de Tetschen à Dresde (*Der Zauberschleier*, Altenburg 1848), de Windsor à Eton (1822 à Londres), semblables à des prises de vue d'avion, s'intègrent difficilement à l'illusion de la scène.

Est-ce le cas pour le panorama de *Parsifal* ? Moins, car l'effet d'étagement propose dès le premier plan un paysage qui annihile la présence de la surface plane du plateau. Néanmoins, un spectateur un peu haut perché perdait son bénéfice.

Les nécessités physiques jouxtent celles de l'action ; ainsi, les effets de chute ou de montée imposent des mouvements verticaux, que la mer engloutisse un vaisseau, que la fée descende sur terre (dans les nombreuses productions de Gropius notamment), que Quasimodo grimpe en haut de Notre-Dame ou que Frollo se précipite dans le vide (*Esmeralda*).

Truc ou machinerie ingénieuse, la wandeldécoration offre au spectaculaire un rare morceau de choix au caractère illustratif. Elle disparut avec l'abandon de la toile peinte. Sa survie dans *Parsifal* uniquement légitime les interrogations que nous nous posons.

Le triomphe du peintre est complet de Vienne à Berlin, en passant par Paris. Finck ou Jachimowicz sont appelés sur scène comme les seuls artisans du spectacle. La pièce n'est qu'un prétexte, la décoration, le but de la visite. Cela explique le succès du Panorama, du Diorama, œuvres de décorateurs principalement.

L'aspect particulier de son intervention dans *Parsifal*, s'il reste dans sa réalisation première, illustratif, procède d'une autre volonté que celle de la plupart des exemples cités plus haut. G. Moynet décrit cette dernière (45) : « Autrefois, pour allécher leur public restreint de Parisiens, les directeurs ne pouvaient se lancer dans de gros frais, qu'ils eussent difficilement couverts. Aussi portaient-ils leurs recherches sur le terrain de l'ingéniosité, de l'inattendu. Un joli truc bien réussi ne coûtait pas cher, et lançait une pièce ».

#### LA RÉALISATION TECHNIQUE.

La wandeldécoration, telle qu'elle est apparue dans les exemples mentionnés plus haut et dans les représentations postérieures de *Parsifal*, représente un élément important de l'art théâtral utilisant la toile peinte comme support décoratif. Elle est même, avec le cyclorama, le résultat d'un travail savant de l'utilisation des moyens mis à la disposition des décorateurs.

En dehors des études spécifiques faites sur le décor mobile de *Parsifal*, peu d'ouvrages mentionnent cet élément décoratif

(45) G. MOYNET, *op. cit.*, p. 123.

dans leur nomenclature (46). Il faut une nouvelle fois se référer à Kranich pour l'agencement général du système, mais aussi à Bruno Mello qui distingue le « panorama su rulli verticali » de quelques croquis et notices.

Les indications fournies par G. Hansen ou par G. Moynet nous ont permis de mettre en évidence la diversité de la wandeldécoration, qu'elle soit latérale, sur un, deux ou trois plans, verticale, voire horizontale.

Le lecteur attentif de *L'art théâtral moderne* de J. Rouché (47) aura remarqué sur le plan qu'il donne du Künstler Theater de Munich un panorama mobile installé au fond de la scène : « un panorama mobile comporte quatre couleurs différentes, glissant dans une rainure en forme de parabole, il se déroule d'un cylindre sur un autre placé en face. Ces cylindres fonctionnent à l'électricité ou à la main » (48).

Les diverses esquisses nous montrent généralement cette toile enroulée de part et d'autre de la scène, courant dans un rail situé dans les cintres ; accessoirement, des châssis toilés poussés à travers la scène furent également employés pour obtenir le même effet.

Sa longueur varie selon les exigences dramatiques, c'est-à-dire selon la durée impartie au mouvement — par la musique, — par la nécessité d'un changement de décor, selon l'effet escompté. Elle est d'une longueur double de celle de l'espace séparant les deux cylindres lorsque la toile se déroule d'un côté dans un sens, puis dans l'autre, derrière, pour revenir à son point de départ (49).

Lorsque le mouvement se fait à l'avant-scène, dans un sens seulement, la toile se développe sur une longueur double, au minimum, de celle de la toile de fond, sur dix longueurs pour le panorama du Rhin de Jachimowicz à Wien, sur 426 m pour celui de Zurich en 1839, sur 100 m pour la Course de Chevaux, le double pour les 18 vues du déroulement américain de 1828 (pour une surface de 2320 m<sup>2</sup>) ou plus pour défiler pendant un quart d'heure (pour *Der Zauberschleier*). Nous avons remarqué que la wandeldécoration de paysage comportait le plus souvent plusieurs plans pour donner une illusion égale à la vision que l'on a de la fenêtre d'un train : le lointain semble à peine se mouvoir alors que le premier plan défile rapidement. Le spectateur a donc affaire à deux ou trois plans de panoramas, il distingue la toile de fond et les toiles intermédiaires au moyen d'ouvertures pratiquées dans les parties non peintes des rideaux précédents comme on le fait pour les « principales » (fig. 3).

(46) Gillette, Parker et Smith, Reynaud n'en disent rien, Sonrel le note au même titre que le diorama comme le font également Burris Meyer et Cole.

(47) J. ROUCHÉ, *L'art théâtral moderne*, Bloud et Gay, Paris, 1924, p. 25.

(48) *Ibidem*, p. 23 et 26.

(49) B. MELLO en propose une illustration dans son ouvrage, *Trattato di scena tecnica : prospettiva teatrale*. Milano Gorlich, 1973, fig. 165, p. 209.

En présentant le plan du dispositif employé à Bruxelles et à Nanterre pour *Così fan tutte*, le directeur de la production technique précise :

« Aujourd'hui l'exigence du décorateur amène le responsable technique de l'Opéra National à faire avancer une toile peinte de 11 m de haut et de 190 m de long sur un parcours courbe en cyclorama. C'est une première à notre connaissance » (50).

Dans la complexité, certainement, mais nous avons vu que G. Moynet et J. Rouché ont décrit de semblables procédés.

« Sur une structure rigide, suspendue en plafond aux cintres, un parcours de 190 m de long est dessiné. Sur une chaîne de même longueur engagée sur des glissières et des pignons, est accrochée tous les 10 cm la toile peinte. La partie du cyclorama visible est de 25 m environ, quand elle se déplace, toute la toile bouge également. 4 pignons à la cour (à droite en regardant la scène) et 3 pignons au jardin (à gauche en regardant la scène) sont entraînés également par chaîne et arbre à partir d'un groupement réducteur » poursuit-il (51).

Pour disposer d'une toile tendue, le haut du panorama enveloppe dans un fourreau une corde de bateau à laquelle il est cousu. Le tout courant dans une petite costière en bois, évidée en son centre de la grosseur de la corde et ne laissant qu'une fente pour le passage de la toile, ou bien glissant dans un rail formé de cornières métalliques ou en bois. On a occasionnellement fixé deux cordes de soutien sous le cordage de halage (52).

Pour des questions d'usure encore, la toile peinte peut être séparée du cordage de halage par un système de cordes allant de l'un à l'autre et passant au travers d'œillets espacés de 10 à 50 cm, pour y remédier. Plus récemment sont utilisés des galets attachés à la tête du rideau, qui coulisent sur un chemin de roulement identique à celui qui sert au développement des cycloramas modernes (53).

La toile peinte pend donc entre les cornières ; rien n'indique qu'elle soit dirigée et maintenue par le bas, mais il est possible pour la tension, pour éviter le flottement et le mauvais enroulement, qu'il existât soit un rail pour la guider dans le bas, soit un système d'attache comme pour les cycloramas, mais qui serait mobile ; moins vraisemblable est la présence de poids répartis régulièrement à la base de la toile comme pour les panoramas, qui rendrait tout mouvement périlleux.

(50) H. OESCHLIN in Programme *Così fan tutte*, Nanterre, 1986.

(51) *Ibidem*, accompagné d'un dessin technique pour la réalisation du décor.

(52) Pour plus de détails, voir B. MELLO, *op. cit.*, p. 209, F. KRANICH, *op. cit.*, tome I, pp. 179-181, notamment fig. 208, p. 180, G. MOYNET, *op. cit.*, p. 81 et suiv.

(53) Voir F. KRANICH, *ibidem* ; A.G. GILLETTE, *Stage scenery: its construction and rigging*, New York, Harper Row, 1972, fig. 72, p. 221 : principe de cyclorama moderne de A. Linnebach.

Elle se dévide d'un cylindre placé d'un côté de la scène pour s'enrouler de l'autre sur un cylindre identique (dans le cas le plus fréquent de wandeldécoration latérale), (fig. 4). Des systèmes et des améliorations ont été apportés à ce schéma rudimentaire : un assemblage de pinces pouvait enserrer chaque couche de tissu lorsque le cylindre avait fait un tour, pour tendre la toile enroulée et éviter sa chute (54).

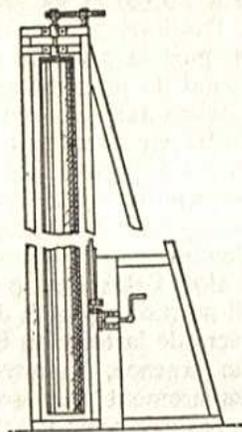


Fig. 4. F. Kranich : un cylindre

D'autre part, un cône en aluminium qui s'élevait ou s'abaissait sur un axe pendant la rotation a été mis au point, il était mû pour recevoir la corde de halage. G. Moynet décrit un système pratiquement identique avec un premier cylindre qui reçoit la corde d'appel, un deuxième en retrait pour loger le bourrelet saillant du haut de la toile, un dernier sur lequel s'enroule librement le panorama (55).

On imprimait le mouvement d'abord à la main puis électriquement. La manipulation, délicate et pénible des machinistes, devenait plus régulière et permettait une synchronisation de plusieurs effets comme ceux de la course de chevaux de New York (56).

Un système de transmission permet de donner aux divers plans en mouvement des vitesses différentes dans le but d'une restitution fidèle de la réalité.

Le rideau est généralement constitué de plusieurs lés de lin ou de chanvre cousus entre eux et disposés dans le sens de la largeur pour assurer une tension égale au tissu. Dans le cas où le rideau est ajouré pour laisser voir au spectateur la toile de l'arrière-plan,

(54) F. KRANICH, *op. cit.*, fig. 209, p. 180.

(55) F. KRANICH, *ibidem*, fig. 210, G. MOYNET, *op. cit.*, p. 81.

(56) F. KRANICH, *ibidem*, fig. 212.

des raccords faits de filets de pêcheurs d'une quinzaine de millimètres de maille, peints de couleurs neutres, supportent les découpes de la toile soigneusement ajourée et collée.

Le fond de la toile doit nécessairement être excellent et élastique pour permettre l'enroulement ; un fond qui craquelle ne supportant aucune peinture de manière durable.

La préparation de la toile correspond à peu près à celle de l'artiste de chevalet de l'époque : colle ou blanc de Meudon. La brillance de la peinture à l'huile et sa lourdeur proscrirent son emploi, des peintures à l'aniline, à la colle ou à la détrempe la remplacent. L'enduction, puis la peinture de la toile, s'exécutent à plat, ce qui, pour un fond de proportions habituelles, demande l'atelier gigantesque qui existe dans chaque maison d'opéra et qui atteint des dimensions de 50 par 20 mètres. Le panorama pouvant mesurer jusqu'à une centaine de mètres, des difficultés apparaissent notamment en ce qui concerne la vue d'ensemble du travail (auxquelles ne pallie pas la maquette à l'échelle), ainsi que la nécessité d'enrouler la toile rapidement pour pouvoir poursuivre. Mais le temps de séchage ralentit alors l'élaboration du travail. Pour enrouler le décor et éviter qu'il ne puisse pas se dérouler, on recourt au talc fin saupoudré à l'envers de la toile ou bien, lorsque l'enroulement ne nécessite aucune urgence, on retourne complètement le rideau pour le peindre entièrement avec un pigment (57).

La wandeldécoration réalisée pour *Parsifal* à Bayreuth en 1882 demeure le seul exemple vraiment appréciable parce qu'il a été largement décrit, qu'il appartient à l'œuvre de manière intime et qu'il a largement passé l'épreuve du temps. Les photographies qui restituent son développement nous indiquent peu sa structure technique (58).

Il faut les regarder non comme la réalité de 1882 mais comme un témoignage historique car elles n'indiquent qu'une infime partie de l'effet produit. Comme toutes images, elles souffrent de leur platitude, de leur réduction, en échelle et en couleurs. Elles nous offrent un panorama développé alors que le décor sur scène ne se laissait découvrir qu'instant par instant au travers de la fenêtre qu'est le cadre de scène. Une mauvaise appréciation subsiste si l'on fait abstraction de la lumière et de la musique. La présentation photographique du décor renvoie à la présentation identique d'une toile de maître et fait apprécier la première de la même façon que la seconde. Ce à quoi le décorateur de 1882 espère arriver. Ce préambule note l'attachement que nous portons à l'étroite correspondance du panorama et du reste des éléments scéniques. Mais la photographie nous propose la wandeldécoration de manière auto-

(57) Cf. P. LECOCQ, « La peinture du décor », in *Techniques des Arts*, n° 7, juin 1987.

(58) Elles sont publiées par F. KRANICH, *op. cit.*, pl. 11, fig. 206.7.

nome, ce n'est donc plus d'une wandeldécoration qu'il faut parler mais d'un panorama, voire d'une peinture.

De manière descriptive, le tableau que nous avons sous les yeux caractérise parfaitement « la peinture de paysage » de cette époque, accepté par Wagner même s'il n'est pas l'œuvre d'un artiste comme Arnold Böcklin ou d'un peintre que la scène stimule comme il le souhaitait dans *L'œuvre d'art de l'avenir* (59). Les forêts de Paul von Joukowski n'auront pas le succès de celles de l'École de Barbizon, leur adaptation pour la scène, exécutée par les décorateurs Brückner, se fonde dans le moule des décors d'alors : abondance de détails, minutie du dessin, illustration du livret : la forêt se déplace, enveloppant les acteurs, les parois de rochers apparaissent, un chemin s'élève, bordé de roches supportées par de solides colonnes, les pans de murs s'écartent devant le Temple du Gral.

Lorsque Kurt Sohnlein prend en charge, dès 1925 à Bayreuth, la rénovation de quelques décors maintenus jusqu'alors par Cosima Wagner parce qu'« ayant été vus par les yeux du maître », le célèbre panorama se déroule toujours, mais tombe en ruine. Il décrit le procédé et dessine un plan détaillé qui rend compte de la complexité d'un système que la photographie ne laissait pas entrevoir (voir planche h.t.). Il ne s'agit pas uniquement d'un rideau peint qui court à l'avant-scène mais d'une succession de panoramas répartis dans la profondeur de la scène. Cela impose des échappées dans les peintures pour laisser au spectateur le moyen de voir les arrière-plans (60).

Trois grandes toiles de lin constituent les panoramas mouvants des trois premiers plans, la toile de fond qui ferme la perspective, reste celle du premier tableau. Sohnlein en dressa les plans détaillés en 1967 d'après ses souvenirs et quelques photographies, notamment celles parues dans l'ouvrage de F. Kranich. Il remarque que quelques longueurs de toiles ne figurent pas sur la reproduction et les restitue de mémoire. On apprend que les wandeldécorations que l'on peut voir ne correspondent qu'en partie à celles de 1882. Celles-ci étant de beaucoup plus importantes en longueur ; il n'en subsiste aucune représentation globale.

L'ensemble constituait quelque 2 500 m<sup>2</sup> de toile d'un poids de 700 kilogrammes à mouvoir, d'abord, manuellement. Ajoutons pour l'anecdote que 22 couturières s'affairèrent pendant 14 jours à suspendre le haut de la toile au système de halage... (61).

Les trois étagements étaient utilisés comme des toiles peintes sur châssis comme tout décor de cette époque, pour circonscrire le lieu du premier tableau. Dès les paroles de Gurnemanz qui

(59) R. WAGNER, *L'œuvre d'art de l'avenir*. Œuvres en prose, réédition, éd. Aujourd'hui, 1976, p. 220.

(60) Cf. fig. 3. Le schéma d'étagement des pans de toiles de K. Sohnlein a été largement diffusé (p.ex. : *Catalogue Parsifal 1882-1982*. Grand Théâtre de Genève Centre Culturel allemand, Paris, p. 21).

(61) Pour d'autres détails, cf. C.F. BAUMANN, *op. cit.*, pp. 160-1.

invinent Parsifal à le suivre, les cylindres de bois commencent à enrouler à des vitesses différentes les pans de forêts. Le plus proche de la salle se déplaçant plus rapidement que les autres pour restituer cette illusion que l'on a d'un train en marche.

Au bout de quelques instants, après avoir aperçu les deux personnages mimant une sorte de marche immobile entre les troncs (62), on ne distingue plus que la forêt qui masque toute la scène. Ainsi est rendu possible le changement de décor à l'abri de l'œil du spectateur qui continue à regarder la scène s'animer doucement. Dès le début de la représentation, seule la moitié du plateau sert à l'action du premier tableau, la perspective ou toile de fond masque la seconde moitié où se dresse déjà la partie arrière du Temple du Gral. Lorsque le panorama n'offre plus d'ouverture au premier plan, le reste du Temple descend des cintres et est assemblé à la main. Le dévoilement de ce dernier, d'une tout autre facture que celle du premier tableau, s'effectuait comme l'indique K. Söhnlein à H. Kaiser : « Dès que le dernier morceau de Wandelbahn se présentait, ce qu'on appelle un Laufhänger, morceau de décoration suspendu et mobile, courait parallèlement à celui-ci, tout près et derrière lui. Lorsqu'il était arrivé au milieu de la scène, il était tiré vers la gauche pendant que la fin de la décoration continuait vers la droite de sorte qu'une ouverture de plus en plus grande se formait, dans laquelle le Temple du Gral devenait lentement visible » (63).

Un procédé identique à celui décrit ci-dessus pour le 1<sup>er</sup> acte, mais se déroulant en sens inverse, actionnait la seconde wandel-décoration. On remarquera que l'aspect de grotte du dernier élément de la toile comme du Laufhänger contient des éléments qui s'apparentent aux colonnes, chapiteaux et voûtes de l'image qui va apparaître ensuite. On sait que cet instant plut particulièrement à Appia qui conçut peut-être à ce moment, où les colonnes de roches laissent la place à celles du Temple, sa transformation beaucoup plus simple des troncs de la forêt en fûts de colonnes.

La correspondance du déroulement de la toile et du tempo de la musique (qui posa tant de problèmes lors de l'élaboration du décor) dut être résolue au moyen d'un poste télégraphique qu'actionnait le chef d'orchestre. C'est du moins ce que C.F. Bauman suppose des documents en sa possession (64). Ce télégraphe, originellement, était destiné à indiquer la mesure aux instrumentistes des coulisses qui ne pouvaient voir le chef — ce que la vidéo remplace aujourd'hui —. On dut y recourir certainement pendant les

répétitions aux manipulations des machinistes.

Ce dernier point tend à prouver que le décor ne réside pas uniquement dans la peinture et que sa prise en considération dans le déroulement de la représentation est bien indispensable.

PASCAL LECOCQ.

## Appendice

- Harlequin and Friar Bacon* (vers 1820, Londres).  
*Der Freischütz*, de C.M. von Weber (18.06.1821, Berlin).  
Spectacle sans titre (vers 1822-1825, Londres).  
*Oberon*, de C.M. von Weber (12.04.1826, Londres).  
*Der erste May im Prater*, de Rainoldi (21.04.1826, Vienne).  
*Peter Stieglitz*, de A. Gleich (18.04.1827, Vienne).  
*Trip to Niagara or Travellers in America*, de W. Dunlap (28.11.1828, New York).  
*La Belle au Bois Dormant*, de Herold (27.04.1829, Paris).  
*Napoléon I<sup>er</sup>* (Odéon Théâtre, Paris 1831).  
*Die bezauberte Rose*, de Ignaz Dorn (1836, Darmstadt).  
*Phantasiens Æe*, de A. Bournonville (1838, Copenhague).  
*Le Lac des Fées*, de Auber (04.1939, Paris).  
*Der Teuxel und seine Grossmutter*, de F.X. Told (21.01.1841, Vienne).  
*Der Zauberschleier oder Maler, Fee und Wirthin*, de Franz Xaver Told (11.02.1842, Vienne).  
*Undine*, de Lortzing (1846, Königsberg).  
*La Chasse au Chastre* (1850, Paris).  
*Ellinor*, de Paul Taglioni (19.02.1861, Berlin).  
*Le Rêve de Lara*, de Maillart (21.02.1864, Paris).  
*Le Voyage autour de la Terre*, de J. Verne (vers 1873, Paris).  
*La Reine de Saba*, de K. Goldmark (1875).  
*Das Rheingold*, de R. Wagner (13.08.1876, Bayreuth).  
*Die Walküre*, de R. Wagner (14.08.1876, Bayreuth).  
*Die Götterdämmerung*, de R. Wagner (17.08.1876, Bayreuth).  
*Michel Strogoff*, de J. Verne (1880).  
*Parsifal*, de R. Wagner (26.07.1882).  
*Faust*, de Goethe (2.01.1883, Vienne).  
*Urwasl*, de Kalidasa (8.05.1885, Munich).  
*Esmeralda*, de Louise Bertin (1885, Paris).  
*Courses de Chevaux*, de W. Burgess (1889, New York).  
*Orphée et Eurydice*, de C.W. Gluck (1906, Berlin).  
*Hamlet*, de Shakespeare (1906, Berlin).  
*Solée*, de Isidore de Lara (20.12.1907, Cologne).  
*La Flûte Enchantée*, de W.A. Mozart (1909, Leipzig).  
*Kerkyra*, de Josef Lauff (27.01.1913, Berlin).  
*Hin und Zurück*, de P. Hindemith (1931, Breslau).  
*Così fan tutte*, de W.A. Mozart (1984, Bruxelles).  
*L'Elisir d'amore*, de G. Donizetti (1986, Bonn).

(62) Cf. Les notes de A. SCHITTENHELM citées par M. Geck et E. Voss in *Dokumente zur Entstehung u. ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, B. Schott's söhne, tome 30, Mainz, 1970, p. 144.

(63) H. KAISER, *Der Bühnenmeister C. Brandt u. R. Wagner*, Roether, Darmstadt 1968, p. 104. N.t.

(64) C.F. BAUMANN, *op. cit.*, p. 162.