

« Un ballo in maschera »

Alexandre Lazaridès

Number 56, September 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27138ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Cahiers de théâtre Jeu

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1990). Review of [« Un ballo in maschera »]. *Jeu*, (56), 180–183.

«un ballo in maschera»

Opéra en trois actes (six tableaux). Livret d'Antonio Somma, adapté du livret d'Eugène Scribe *Gustave III ou le Bal masqué*. Musique de Giuseppe Verdi. Direction musicale : Elio Boncompagni; mise en scène : Christopher Mattaliano; décors et costumes : Zack Brown; éclairages : Freddie Grimwood; chorégraphie : Renée Rouleau. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction d'Elio Boncompagni. Avec Rubén Dominguez, ténor (Riccardo, comte de Warwick); Lajos Miller, baryton (Renato, secrétaire du comte); Maureen Browne, soprano (Amelia, épouse de Renato); Mariana Paunova, contralto (Ulrica, la devinresse); Tracy Dahl, soprano (Oscar, page du comte; rôle travesti); Jean-Clément Bergeron, baryton-basse (Sam, un conspirateur); Greg Atkinson, baryton-basse (Tom, un conspirateur); Desmond Byrne, baryton (Silvano, un marin); Kenneth Beal, ténor (un juge); Gordon Gietz, ténor (un serviteur d'Amelia). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 3, 7, 12, 14, 18 et 21 avril 1990.

livret et argument

Un bal masqué appartient à ce qu'il est convenu d'appeler la deuxième manière de Verdi, durant laquelle il cherche à se forger un langage musical qui, fusionnant le *bel canto* et le drame romantique, explore une voie nouvelle où la continuité du chant serait le véritable fil conducteur. C'est à cette époque qu'appartient également la «trilogie populaire» de *Rigoletto* (1851), du *Trouvère* (1853) et de *la Traviata* (1853), sauf que *Un bal masqué* n'a jamais joui d'une popularité égale, même si, à plusieurs égards, la musique en est plus travaillée et intègre de façon plus convaincante l'univers des personnages en présence. Mais, tout comme le dialogue dramatique pour le théâtre, la musique n'est qu'un des éléments de ce spectacle chanté qu'est l'opéra; ce qui permet de le distinguer, par exemple, de l'oratorio ou de la cantate. Rappelons à ce sujet qu'il était d'usage, jusqu'à la fin du siècle dernier, d'indiquer le nom du librettiste avant même celui du compositeur sur les placards publicitaires; c'est toute une attente sociale à l'égard du loisir par excellence qui était ainsi connotée. On peut dire que l'évolution de l'opéra depuis la fin du XIX^e siècle s'est jouée autour des relations de plus en plus tendues de la musique et du texte, du compositeur et de son librettiste. Et la représentation d'*Un bal masqué* à la Place des Arts nous permet de comprendre pourquoi c'est — peut-

être de façon paradoxale — dans le livret de l'opéra qu'il faudrait rechercher les causes de la place imprécise qu'occupe cette œuvre dans ce qu'on pourrait appeler la «discothèque imaginaire» des amateurs¹.

Selon l'habitude âprement forgée dans la composition d'une vingtaine d'opéras, Verdi avait exigé de nombreux remaniements de son librettiste, Antonio Somma, lequel s'était inspiré d'un livret où le prolifique Eugène Scribe racontait le meurtre du souverain et fin lettré suédois Guillaume III, en 1792². L'opposition des censeurs napolitains à la représentation d'un régicide avait obligé Verdi à se rabattre sur Rome, où l'attendaient d'autres vexations, papales celles-là. Après un an de tergiversations, de guerre lasse, Verdi acceptait le compromis qui consistait à trafiquer l'identité de ses personnages et à modifier le lieu de l'action qu'il transportait à Boston, vers la fin du XVII^e siècle, non sans quelque invraisemblance, compte tenu de la situation politique et, plus encore, de l'atmosphère puritaine qui prévalaient alors dans cette ville. L'œuvre fut enfin représentée au théâtre Apollo de Rome, le 17 février 1859, avec un vif succès³.

Dans sa forme définitive, *Un bal masqué* se compose de six tableaux répartis en trois actes, dans une structure à la fois simple et solide. L'argument de l'opéra combine, de façon bien verdienne, le thème politique à celui de la rivalité amoureuse, avec cette particularité que les deux rivaux sont des amis et que leur opposition, à l'issue tragique, repose sur un malentendu. L'argument n'est donc simple qu'en apparence. De manière plus précise, c'est le gouverneur de la Nouvelle-Angleterre, Riccardo, homme juste

1. Je regrette que *Prélude à l'Opéra de Montréal* n'ait pas publié le livret du *Bal masqué* comme cela avait été fait pour *l'Enlèvement au sérail*, même si les articles sur Verdi et le *Bal*, signés Marie de Vaud, José Ricci et Claudio Bartolozzi, sont fort intéressants et richement documentés.

2. Le livret de Scribe était destiné à Daniel Esprit Auber, qui en fit un opéra sous le titre de *Guillaume III ou le Bal masqué*, représenté en 1833.

3. La version avec personnages suédois, dite «version de Stockholm», a été représentée à Londres, à Paris et dans la capitale suédoise depuis 1952. Lorsque l'œuvre a été représentée pour la première fois à Paris, en 1861, l'action avait été transportée à Naples, avec d'autres noms. On s'y perd...

et généreux, qui éprouve une passion difficilement retenue, mais tout de même contrôlée, pour Amelia, l'épouse de son ami et conseiller fidèle, Renato. Lorsqu'il apprend fortuitement que sa passion est partagée, il est presque trop tard, parce que le mari l'apprend en même temps, sauf que ce dernier saute sur des conclusions erronées, se croit trompé à la fois par l'épouse bien-aimée et par l'ami dont il était l'homme lige, et décide de participer à un complot fomenté contre le gouverneur, qu'il blessera mortellement lors d'un bal masqué. Avant de mourir, Riccardo le rassurera au sujet de la fidélité d'Amelia et, magnanime jusqu'au bout, pardonnera aux conspirateurs.

politique et amour

En un saisissant contrepoint au resplendissant

Rubén Dominguez
(Riccardo) et Maureen
Browne (Amelia) dans
Un ballo in maschera
à l'Opéra de Montréal.
Photo : Les Papparazzi.



premier tableau de l'opéra, nous quittons le grand salon du palais du gouverneur, avec Riccardo déguisé en pêcheur et sa suite, pour passer dans une cour intérieure sinistre où siège une espèce de pythonisse dénommée Ulrica, qui va prédire à Riccardo son proche assassinat, après avoir prescrit à Amelia, que le hasard a conduite en même temps dans ces lieux, une médecine lugubre (boire le suc d'une certaine herbe cueillie nuitamment dans un cimetière pour pendus), afin de conjurer la flamme, coupable mais non encore adultère, qui la mine. Riccardo n'aura pas perdu un mot de cette consultation. Ce tableau, intitulé «la cabane d'Ulrica», permet de faire d'une pierre deux coups, puisque Riccardo y surprend malgré lui l'aveu d'Amelia et que nous y apprenons ce que le sort lui réserve et qu'il nous faudra dès lors impatientement guetter. Mais il faut quelque indulgence pour passer outre à l'in vraisemblance de la situation, à la présence de tout ce beau monde auprès d'une vieille femme qui sent le soufre à seule fin de vérifier le bien-fondé des accusations portées contre elle pour sorcellerie, ce qui, à Boston (comme à Salem) à cette époque, n'était pas sans conséquence⁴... Que Riccardo décide de rejoindre la femme secrètement aimée au cimetière à l'acte suivant est plus compréhensible, mais que Renato sache qu'il s'y trouve et l'ait suivi pour le prévenir des menées qui le visent le paraît beaucoup moins. Pourtant, le génie de Verdi éclate dans cet acte où l'accumulation des semi-in vraisemblances dans un décor grand-guignolesque (le gibet est garni...) ne l'a pas empêché d'écrire un des plus beaux duos d'amour de toute son œuvre. Peut-être son goût tenace pour les contrastes violemment tranchés ne faisait-il qu'aiguïser son inspiration en la plongeant, pour ainsi dire, dans le courant de son propre destin, lui, fils de paysan devenu sénateur à vie et le compositeur italien le plus célèbre.

Si l'action avait été située dans une autre ville ou

4. Le roman de Nathaniel Hawthorne, *la Lettre écarlate*, dont l'action est située en Nouvelle-Angleterre à la fin du XVII^e siècle, en fait une peinture saisissante. Compte tenu de certaines ressemblances entre ce chef-d'œuvre de la littérature américaine, paru en 1850, et le livret de Somma (telle la rencontre nocturne des amants sur un pilori), on pourrait croire que ce n'est pas tout à fait fortuitement que *Un ballo masqué* a fini curieusement à Boston. Une étude serait à faire sur le sujet.



«Le rideau tombe sur une composition impressionnante autour du corps de Riccardo soutenu par son page, à la manière d'une *pietà*.» Photo : Les Paparazzi.

dans une autre sphère que la sphère politique, l'opéra aurait-il perdu de sa force? On peut en douter. À comparer *Un bal masqué* avec, par exemple, *Don Carlos* (1867), peut-être le plus admirable opéra de Verdi, où la rivalité amoureuse entre Philippe II et son fils est indissociable de leur filiation royale, on se rend bien compte que la dignité de gouverneur n'ajoute pas grand-chose au caractère ou à la passion de Riccardo; elle est conventionnelle, d'autant plus que nous ne savons absolument rien de la naissance de cet amour. Il y a une sorte de surplus socio-politique dans le livret de Somma, surplus que Verdi a tenu sans doute à conserver parce qu'il permettait, dans le premier et le dernier tableaux, stratégiquement importants pour l'effet à obtenir, de faire étalage de décors fastueux, dans la grande tradition du XIX^e siècle; l'heure du vérisme n'avait pas encore sonné. Mais le prix à payer est que l'action ne démarrera que vers la fin du second acte, lorsque Renato découvre que l'inconnue voilée dans une pèlerine qui accompagnait Riccardo n'est autre que sa propre femme. Les deux tiers de l'opéra seront alors déjà écoulés, et l'on est en droit de trouver ce démarrage bien lent.

chant et scénographie

Cette nouvelle production de l'Opéra de Montréal est une manière de réussite. La qualité des voix principales y est homogène, et aucun des airs importants ne m'a paru manqué, à l'exception du tout premier de l'opéra, dévolu à Riccardo, *La rivedrà nell'estasi*, ce qui peut s'expliquer pour un soir de première. En fait, Rubén Dominguez semble un peu gêné dans ce rôle difficile, où la passion et la réserve doivent être dosées de façon nuancée. La réserve semble l'avoir emporté sur la passion chez lui; la présence physique plutôt discrète de l'acteur le montrait bien. Dans le deuxième acte, lors de son grand duo avec Amelia, c'est plutôt Maureen Browne, belle et grande voix, qui domine par l'émotion qu'elle réussit à créer dans la salle, en dépit d'un jeu scénique plutôt terne. Elle fait d'Amelia un personnage tendre et soumis aux sévères lois morales de l'époque, sans velléité de rébellion pour sauvegarder son amour. Dans le rôle de Renato, Lajos Miller est plus convaincant en mari qui se croit trompé qu'en ami fidèle; son *Eri tu*, au premier tableau du troisième acte, était tout particulièrement impressionnant de colère et de souffrance ravalées. Travestie en page,

Tracy Dahl révèle un grand talent d'actrice enjouée, et sa voix cristalline se joue des difficultés dont le rôle d'Oscar est parsemé. Le public l'a chaleureusement ovationnée ce soir-là. Le deuxième tableau du premier acte est celui d'Ulrica, à qui Maria Paunova⁵, dans une interprétation presque somnambulique, comme surgie d'un sommeil de l'au-delà, donnait des airs de ressemblance avec Erda, la prophétesse de *l'Or du Rhin*.

Les décors et les costumes de Zack Brown, dans cette scénographie reprise du Washington Opera, s'ils n'ajoutent pas grand-chose à la compréhension de l'action et des personnages et se cantonnent dans une conception conventionnelle de la richesse ou du fantastique, ont du moins le mérite de ne pas tomber dans le mauvais goût. Ils se laissent regarder avec plaisir quand il s'agit du palais du gouverneur ou du cabinet de travail de Renato, où les rares accessoires font ressortir l'aspect à la fois sobre et imposant des hauts lambris aux teintes riches et sombres. Sous un ciel livide rappelant le Greco, le décor du deuxième acte représente un cimetière maudit surplombé d'un gibet duquel pend un corps confondu dans l'ombre. L'éclairage modulait habilement les trouées de pâle clarté pour suggérer le calme froid et trompeur des lieux. Tout au long de la représentation, la lumière est employée de façon paradoxale, à contre-drame. Alors que l'opéra commence et finit dans une lumière vive et égale, elle s'assombrit au fur et à mesure que Riccardo et Amelia se rapprochent l'un de l'autre, d'abord chez Ulrica, ensuite au cimetière; le tableau suivant, chez Renato, nous ramène progressivement à la lumière, alors que le drame entre les époux est en train de se creuser, et c'est finalement dans le chatoiement des lustres et des costumes que l'assassinat sera perpétré — et les deux amoureux à jamais séparés, en réalité plus par la morale que par la mort.

La mise en scène, signée Christopher Mottalino, a les qualités et les limites de la scénographie: elle sert discrètement l'action sans chercher à l'approfondir et se contente, ce qui n'est pas rien,

de ne pas aller à l'encontre du texte et des personnages. Toutefois, les scènes de groupe, au premier et au dernier tableaux, sont bien fouillées, et le rideau tombe à la toute fin sur une composition impressionnante autour du corps de Riccardo soutenu par son page, à la manière d'une *pietà*. La direction d'Elio Boncompagni soignait particulièrement les préludes poignants de cette œuvre, et les parties chorales, bien que peu nombreuses, étaient efficacement conduites.

alexandre lazariès

5. En alternance avec Maria Popescu qui devait chanter le rôle les 14, 18 et 21 avril.