

## « Carmen »

Alexandre Lazaridès

---

Number 71, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28900ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Lazaridès, A. (1994). Review of [« Carmen »]. *Jeu*, (71), 200–203.

nages, qui trinquaient joyeusement à la santé du disparu. À la fin de la pièce, le Roi portait un burnous gris.

Je m'interroge sur l'opportunité de traiter ce texte d'aussi ubuesque façon. Qu'une veillée funèbre laisse une place aux grincements, voire à l'humour, j'en suis. Mais que toute la dimension métaphysique et poétique de l'œuvre disparaisse, non. Je trouve aussi étonnant que la Veillée ait voulu produire un auteur aussi « verbeux » qu'Ionesco, qui déconstruisit le langage en abusant des mots. La tragédie langagière ne semble pas être une piste naturelle pour ce théâtre du corps et du souffle. Même si l'encombrement de la scène de son fatras d'objets et de gestes fit graduellement place, vers la fin, à une mise en scène plus épurée, il me reste du spectacle l'expérience pénible d'une approche iconoclaste qui aurait peut-être (je n'en suis pas sûr) pu convenir aux premières pièces d'Ionesco, celles de sa période dadaïste, mais certainement pas à sa première œuvre de maturité.

**Michel Vaïs**

## Opéra

### « Carmen »

Opéra en quatre actes. Livret de Ludovic Halévy et Henri Meilhac. Musique de Georges Bizet. Mise en scène : Bernard Uzan ; dispositif scénique : Bernard Uzan et Michel Beaulac ; éclairages : Guy Simard ; costumes : François Saint-Aubin ; chorégraphie : Patrick Schupp. Interprétation : l'Orchestre Métropolitain et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction d'Alfredo Silipigni. Avec Antonio Barasorda, ténor (Don José), Dominique Blier, soprano (Frasquita), Lyne Fortin, soprano (Micaëla), Gaetan Laperrière, baryton (Escamillo), Gabrielle Lavigne, soprano (Mercédès), Camille Reno, baryton (le Dancaïre), Richard di Renzi, ténor (le Remendado), Normand Richard, baryton (Moralès), Joseph Rouleau, basse (Zuniga) et Diana Soviero, soprano (Carmen). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 16, 18, 21, 23, 27 et 30 avril 1994.

### Un naturalisme expressionniste

La production montréalaise de *Carmen*, l'opéra dont on dit qu'il est le plus joué à

Photo : Yves Renaud.



travers le monde, a surpris par son parti pris de faire du nouveau ; tout en plaisant à quelques-uns, elle en a déçu plusieurs. Les intentions du metteur en scène sont clairement manifestées par la division du lieu scénique en arène pour l'avant-scène et en gradins disposés en hémicycle pour le fond de scène. Des hommes et des femmes, tous vêtus de noir comme il se doit pour une mise à mort, vont, dès le lever du rideau, remplir progressivement les gradins. Ils font donc face à la salle et semblent l'inviter à faire une double lecture du spectacle : une lecture disons réaliste des amours tragiques de Carmen, et une seconde, symbolique, de sa lutte obstinée contre les préjugés de son milieu, lutte assimilée, du début à la fin, à une corrida dans laquelle Carmen serait la bête à abattre. Mais les deux lectures, au lieu de se renforcer mutuellement, se sont souvent nuï.

Dès le Prélude, alors que s'élève le thème lancinant du destin, on verra deux toreros traîner hors scène le corps d'une femme attachée avec des cordes. On comprend qu'il s'agit de Carmen et que ce tableau initial, entièrement signé Bernard Uzan, tout en faisant référence au dénouement violent de l'opéra, doit donner le ton à toute la représentation. Cette espèce de naturalisme expressionniste ravale l'action à une lutte sans merci, ce qui est défendable, mais lui enlève beaucoup de sa grandeur tragique. Non, Carmen n'a pas été abattue, elle a été tuée ; il n'est même pas sûr qu'elle ait perdu sa cause ; elle n'a fait que la payer de sa vie. Ce qu'il advient de son cadavre est une autre histoire.

### **Contraintes et liberté**

Bernard Uzan a voulu, apparemment, jouer la carte de l'originalité, mais d'une originalité frugale, pour ne pas dire austère, qui n'oubliait pas, en faisant de nécessité vertu, les impératifs économiques d'une pro-

duction d'opéra. Et pourquoi pas ? Les artistes tirent souvent excellemment parti des contraintes que leur matériau leur impose, telle cette faille du bloc de marbre dans lequel Michel-Ange voulait tailler son Moïse, faille qui l'aurait obligé à donner une attitude puissamment ramassée à son personnage. Sauf que, dans le cas qui nous occupe ici, les pertes entraînées par les contraintes semblaient plus évidentes que les avantages escomptés.

Car enfin, le chef-d'œuvre de Bizet se déroule dans quatre lieux différents : une place publique de Séville, la taverne de Lillas Pastia, un « site pittoresque et sauvage » et l'entrée de l'arène ; le décor unique de cette production de la Place des Arts ne convenait, à vrai dire, qu'au dernier acte, et, à la rigueur, au premier. Compter sur l'intelligence des spectateurs et sur leur imagination est un pari qu'il faut toujours applaudir, parce qu'il va à l'encontre de la consommation béate de l'œuvre d'art ; mais, en retour, il est indispensable que cette démarche procure une meilleure compréhension, un plus grand plaisir, pour que la distanciation ne devienne pas une opération réflexive, sèche. C'est, me semble-t-il, ce qui se passe avec la *Carmen* revue par Bernard Uzan : on en comprend très bien les intentions, mais l'émotion esthétique, ce mélange instable de sensibilité émue et de plaisir reconnaissant, refuse de suivre. On regarde sans adhérer, sans entrer dans ce monde qui ne semble plus qu'un lieu livré aux regards, mais non au cœur.

### **Distanciation**

Pourtant, les trouvailles étaient nombreuses. C'est ainsi que le chœur des cigarières avait été dédoublé, la partie chantée de leur rôle ayant été confiée aux gradins (on aura donc compris que les choristes de l'Opéra de Montréal jouaient ces spectateurs in-



ternes), tandis que les cigarières elles-mêmes assumaient la partie chorégraphique, laquelle n'est cependant pas indiquée dans le livret, mais qui semble être devenue partie intégrante de l'opéra, surtout depuis que Carlos Saura en a tiré le parti que l'on sait dans sa magnifique transposition cinématographique. Il y aura deux autres intermèdes dansés, sans que la chorégraphie m'en ait paru particulièrement originale.

J'en dirais autant de ces écrans qui, en deux secondes, peuvent isoler un comédien des autres personnages, tout en conservant la possibilité de montrer en transparence, grâce à un jeu d'éclairage, ce qui se trouve à l'arrière. Il en a été fait un usage abondant, pour ne pas dire abusif, et de plus en plus exaspérant. On en comprend les raisons : on ne pouvait à la fois s'identifier à un personnage tout en le voyant donné en spectacle à tous ces curieux installés sur les gradins ; le symbolisme du spectacle-corrida compromettait l'émotion par la distanciation qu'il mettait en scène, d'où la nécessité de cette solitude physique de l'un ou l'autre des protagonistes, mais elle semblait alors produite bien artificiellement.

Plus encore : cette solitude, ou cette isolation, intervient par moments à contresens, comme dans le duo entre Carmen et Don José au deuxième acte : un écran descendra du ciel, *deus ex machina* intempestif, pour que Don José chante son fameux air : « La fleur que tu m'avais jetée ». Quand il s'adressera directement à Carmen, celle-ci apparaîtra en transparence. On se demande à quoi servait ce détour. N'aurait-il pas été à la fois plus vraisemblable et plus émouvant que l'air soit chanté en présence de Carmen ? Ses réactions muettes, mais visibles, n'auraient-elles pas fait sentir le désarroi de l'amant rejeté mieux que l'écran blanc et froid qui le sépare d'elle, tout en

la dérochant à notre curiosité ? L'éclairage aurait à lui seul suffi pour créer ces zones d'ombre et de rêverie, à l'instar du nocturne lunaire qui illustre admirablement le prélude du troisième acte.

Par contraste, le parti pris de faire jouer le meurtre final dans l'isolement est, scéniquement parlant, d'une grande efficacité. Tous les choristes se sont éclipsés alors, nul témoin n'assistera au duel fatal des anciens amants, et ce vide désenchanté, après une présence aussi continue, émeut. Certaines erreurs de mise en place surprennent tout de même. Quand José vient retrouver Carmen, au début du deuxième acte, il entre par la gauche, dépose placidement sa veste et son képi avant de s'avancer tranquillement vers Carmen, assise à droite, et qui ne se dérange pas à son arrivée, pour lui déclarer qu'il l'adore. C'est un comportement curieusement mal taillé pour une telle déclaration. Et quand il lui dira : « Carmen, adieu pour jamais », c'est, inversement, en se rapprochant d'elle.

### **Carmen la rebelle**

La Carmen incarnée par Diana Soviero se caractérise par la rébellion, mais une rébellion totale, sans compromis, sans évolution. Telle elle apparaît au début, telle elle restera jusqu'à la fin. Bien sûr, il y a cette rébellion en Carmen, mais elle doit être modulée finement, dosée avec je ne sais quelle tendresse sauvage, car Bizet lui a confié des airs où il y a place aussi pour l'émotion. Autrement, le personnage, trop monolithique, bascule dans l'entêtement, ou dans je ne sais quelle marginalité caractérielle, à l'image de sa marginalité sociale. Ce danger, qui est peut-être aussi une facilité, n'a pas été évité ici. À part la scène finale, l'interprétation de Diana Soviero, tout en étant le fait d'une comédienne avertie, ne m'a pas conquis ; son arsenal de séduction, consistant en œillades insistantes

et en déhanchements langoureux, était bien piètre, et, s'il se révélait efficace pour Don José, il paraissait plutôt primaire, vu de la salle. Jamais l'Air des Cartes, où passe le souffle de la mort, ne m'aura semblé aussi banal.

Il faut préciser que la chanteuse n'était pas en voix à cause d'une bronchite à laquelle elle avait eu la vaillance de passer outre. Le ténor cubain qui tenait le rôle de Don José n'était tout simplement pas à la hauteur ; la voix n'est pas belle, et la prononciation me paraissait le plus souvent incompréhensible. Il faut dire que l'Orchestre Métropolitain, dirigé de façon quelconque par Alfredo Silipigni (j'ai rarement entendu le Prélude sonner aussi mollement), n'ac-

cordait qu'un soutien médiocre à la scène. Même le Chœur de l'Opéra de Montréal s'en ressentait, mais il a tout de même réussi à susciter une atmosphère festive contagieuse durant l'air d'Escamillo, « Toréador, en garde ! » C'est à Lyne Fortin qu'on doit toutefois les seules belles minutes de chant ce soir-là, dans l'air de Micaëla au troisième acte, « Je dis que rien ne m'épouvante ». Le public l'a chaudement applaudie.

## Alexandre Lazaridès

### « Falstaff »

Opéra en trois actes et six tableaux (1893). Livret italien d'Arrigo Boito d'après *Henri IV* et *les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare. Musique de Giuseppe Verdi. Mise en scène : Fabrizio Melano ; éclairages : Guy Simard ; décors : Peter Dean Beck pour le Greater Miami Opera Association ; costumes : Charles R. Caine. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Christian Badea. Avec Kathleen Brett, soprano (Nannetta), Joseph Frank, ténor (Docteur Cajus), Joseph McKee, basse (Pistola), Cynthia Munzer, mezzo-soprano (Mistress Quickly), Timothy Noble, baryton (Sir John Falstaff), Maria Popescu, mezzo-soprano (Meg Page), Michael Rees Davis, ténor (Fenton), Christopher Robertson, baryton (Ford), Hugues St-Gelais, ténor (Bardolfo) et Eva Zsellar, soprano (Alice Ford). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 26, 28 février, 3, 5, 9 et 12 mars 1994.

### Une mise en scène soignée

Un travail évident de mise en scène caractérise cette production de *Falstaff*. Fort heureusement, faut-il ajouter, car l'ultime chef-d'œuvre de Verdi ne peut se dispenser d'une très grande attention à la mise en place des chanteurs — attention qui ne semblait pas acquise dans plusieurs des dernières productions de l'Opéra de Montréal. Elle devient indispensable ici pour créer les effets comiques voulus, souvent gros, mais d'autant plus délicats à obtenir sans grippage que la scène est parfois pleine à craquer, ou doit, du moins, en donner

Gaetan Laperrière  
(Escamillo) et Diana  
Soviero (Carmen).  
Photo : Yves Renaud.

