

Opéra et scénographie Réflexion sur une saison à Montréal

Jacques-Henri Lardet

Volume 26, Number 106, Spring 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54467ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lardet, J.-H. (1982). Opéra et scénographie : réflexion sur une saison à Montréal. *Vie des arts*, 26(106), 60–63.

opéra et scénographie

RÉFLEXION SUR UNE SAISON A MONTRÉAL

JACQUES-HENRI LARDET

1. *Tosca*, à l'Opéra de Montréal, 1980.
Nicole Lorange et Luis Lima.
(Phot. André Le Coz)



Après cinq années d'absence durant lesquelles l'attente et l'espoir ont souvent alterné après les propos amers, le théâtre lyrique a connu une nouvelle naissance au cours de la saison dernière, à Montréal, avec trois ouvrages fondamentaux du répertoire: *Tosca*, *Così fan tutte* et *La Traviata*. Il ne s'agit pas, dans ces lignes, d'analyser les productions montréalaises sous leur aspect musical (je l'ai fait en d'autres occasions), mais bien plutôt dans une perspective purement théâtrale et scénographique.

Car l'opéra est du théâtre, avant tout et par essence. On l'a trop souvent oublié dans le passé. Si l'on fait momentanément abstraction du terme «opéra» qui n'apparaît qu'au XVII^e siècle, il est le premier, le plus ancien théâtre du monde, et le théâtre qu'on nomme «dramatique» n'est qu'une déformation du genre, une hypertrophie d'un de ses éléments (la littérature) au détriment d'un autre (la musique). Si l'on s'est beaucoup intéressé aux relations entre la musique et la parole, on s'est moins soucié, au cours des dernières décennies, des relations entre l'élément musical et l'élément visuel, en d'autres termes des problèmes scénographiques dans l'opéra, oubliant donc par là même la vocation première du genre en en faisant un simple concert en costumes où trop souvent un personnage qui osait s'accorder le titre de «metteur en scène» se contentait d'opérer une banale mise en place. C'est alors qu'on commença à parler d'une crise de l'opéra. Puis on cessa de s'en occuper, le traitant comme un malade incurable qu'on n'achève pourtant pas mais qu'on se résigne à voir mourir d'une façon naturelle. Enfin, on décréta que l'opéra avait vécu, que le genre était mort.

Depuis une période récente seulement, des metteurs en scène, des vrais, ont su faire renaître de ses cendres ce genre qui, à n'en pas douter, est le plus complet de tous. Disons-le sans fausse modestie, c'est bel et bien dans cette nouvelle perspective que s'inscrivent les trois productions de la dernière saison montréalaise.

Tosca

Qu'on l'accepte ou non, dans l'histoire de l'opéra, au commencement était le Verbe, et c'est bien avec le texte que doit commencer toute réflexion scénographique. A cet égard, une simple lecture du livret de *Tosca* impose d'emblée à tout metteur en scène certaines évidences dont il faut tenir compte.

C'est tout d'abord sous le signe du contraste que l'opéra de Puccini est tout entier placé, sous le signe d'une constante recherche de l'harmonie sans cesse refusée par une ironique fatalité: «Recondita armonia di bellezze diverse»... Contraste de la vie et de la mort: La Floria Tosca du premier acte déposant aux pieds de la Madone ses humbles fleurs, symbole de fertilité et de vie, devient très vite elle-même associée à la mort. «Muori!» ordonne-t-elle à Scarpia après l'avoir frappé. «Là! Muori!» dit-elle à Mario en lui expliquant comment il devra feindre la mort devant le peloton d'exécution fictif. Ange de la mort comme Brunehilde, son étonnement humain et stupide devant la fatale réalité n'en est que plus poignant: «Mario! Mario! Morto! Morto! O Mario, morto? Tu? Così? Finire così? Così!» Mais *Tosca* c'est aussi l'attente, une attente, toujours déçue. «Finalmente», première parole d'Angelotti et du livret; «Tosca finalmente mia», s'écrie Scarpia, et Tosca elle-même en un sanglot de bonheur, de désir de vivre et d'aimer: «Non ti par che le cose aspettan tutte innamorate il sole?»... Puis, «Come è lunga l'attesa.» Comme elle est longue cette attente dans un univers où le temps est suspendu, où tout se déroule au passé comme dans un songe: «L'ora è fuggita», chante Mario, et Tosca, «Vissi d'arte, vissi d'amore.» J'ai vécu...

Dans la production de l'Opéra de Montréal, le ton visuel est donné dès le premier acte. Dans la grande église de S. Andrea della Valle, le soleil entre par les vitraux blancs, éclairant la clarté des chapelles et des peintures pieuses. En latence, la sourde violence du monde politique, et Angelotti qui vient l'incarner brusquement, fugitif pourchassé.

Camaïeux en tons de beige, de brun, d'or et de terre, velours rouge, éclairages de nuit et architecture baroque, unis dans les effets d'opposition et d'harmonie conçus par le décorateur Robert Prévost, telles sont les dominantes visuelles de cette production. L'affrontement de deux mentalités antagonistes est parfaitement rendu par les costumes dus également à Robert Prévost: noirs passés, gris des vêtements et perruques poudrées qui habillent et coiffent la bande de Scarpia rappellent le style royaliste, tandis que le clan Cavaradossi, représentant l'avant-garde d'une génération éblouie par les éclats de l'épopée de Bonaparte, la génération d'où naîtront les Julien Sorel, est habillé de couleurs vibrantes, et la coupe fluide des robes de Floria Tosca sait évoquer elle aussi la jeunesse. Les décors soulignent à bon escient la massive lourdeur des lieux de l'action en même temps que la fatalité qui pèse sur son déroulement: le rouge domine au deuxième acte où deux immenses rideaux de velours pourpre, qui tiennent lieu de murs, expriment parfaitement l'aspect baroque et un peu fou du XIX^e siècle naissant, tout en traduisant la passion et le crime. Enfin, c'est sur la lumière un peu irréaliste du ciel de la nuit romaine que se détache, au troisième acte, l'immense statue qui se dresse au sommet du Castel S. Angelo, traduisant à merveille l'impression de désarroi et de vertige qui accompagne Floria Tosca dans sa chute dans le vide.



2. Études de costumes pour *Tosca*.
Coll. Jacques-Henri Lardet.

Ces décors ouvrent de larges perspectives à la mise en scène de Jean Gascon, très traditionnelle, mais riche néanmoins de somptueux ensembles et de détails significatifs: la grande procession du Saint-Sacrement, au premier acte, recrée sous les arches de S. Andrea della Valle une de ces scènes religieuses spectaculaires et aérées où Rubens et certains Italiens excellent; de même, l'apparition de Cavaradossi soutenu par deux tortionnaires semble sortir d'un groupe arraché à Rodin.

Lorsque, sous la lune déclinante, s'achève le deuxième acte et que commence le troisième dans l'aube romaine où tout est calme comme dans un tableau de Corot, tous les contrastes de l'opéra éclatent: l'idéal révolutionnaire et la tyrannie, la jeunesse et la vieillesse, la vie et la mort, le jour et la nuit. *Tosca*, opéra de nuit, *Tosca* femme de minuit. Demain sera un jour comme un autre, mais ce soir... les baisers de *Tosca*, les étoiles qui s'effacent lentement, celles qui brillaient dans la nuit du Palais Farnèse, se mélangent dans un adieu limpide. *Tosca* ou la mort sans effort...

Così fan tutte

Cette partition, pleine d'une mélancolie qui frôle souvent le tragique, ce drame humain au pessimisme absolu, cette tragédie sous forme de jeu, en un mot ce mystère en pleine lumière est sans nul doute un des ouvrages du répertoire qui exigent le plus du metteur en scène, de l'orchestre et des chanteurs. Comment traduire cette atmosphère équivoque, ce contraste permanent entre l'ironie et la sincérité, et ces conflits entre les conventions et la raison que la musique de Mozart fait ressentir? Pour le jeune Opéra de Montréal, choisir cet ouvrage pour la deuxième production de sa saison tenait à la fois de la gageure et du pari. Disons-le d'emblée, le pari a été en grande partie gagné.

Dès le début du premier acte, Mozart, purifiant tout ce qu'il touche, transpose par sa musique l'action dans un climat d'étrange réalité, dans une fiction à la fois comique et grave, sérieuse et ironique. Alors *Così fan tutte* devient la création la plus énigmatique, la plus troublante, la plus tragique du monde théâtral de Mozart. Pour le metteur en scène, l'intrigue, chargée et bouffonne, doit sans cesse laisser deviner une seconde pièce, d'une vérité psychologique plus profonde, qui serait le double de la première et expliquerait en même temps et à elle seule l'efflorescence du lyrisme mozartien.

Cet opéra est peut-être de tous celui où la personnalité des acteurs joue un rôle prépondérant, et où, par conséquent, le rôle du metteur en scène (entendu comme l'art de doser intelligemment la composition des attitudes et le rythme collectif des acteurs) acquiert une importance capitale. Dans la production de Montréal, la mise en scène, les décors et costumes, délicieux et ironiques, tout concourt à faire de *Così fan tutte* un divertissement étourdissant dont chaque page doit être savourée par un esprit et des sens aiguisés. La musique elle-même n'est plus qu'un des éléments du spectacle. Le danger est de nous empêcher d'écouter pleinement Mozart et de saisir les moments où la musique cesse d'être comédie pour n'être plus que chant, de nous faire croire enfin que *Così fan tutte* n'est qu'un divertissement, dont le brio mozartien dissimule le cynisme. Or, la leçon ici, c'est au contraire que ce qui ne paraît pas sérieux peut être profond.

La mise en scène d'Olivier Reichenbach cherche à respecter la progression dramatique de l'œuvre et à faire ressortir les voix intérieures des protagonistes, tout en gardant le ton pétillant de la comédie. Et il faut souligner la qualité de certains éléments, comme l'idée de faire changer par des mimes masqués les décors où dominent les tons de beige et qui suggèrent une atmosphère intimiste, un cadre simple pour les enjeux de ce grand pari amoureux. C'est bien en effet sous le signe du masque que la production tout entière est placée, évoquant non pas Naples où l'action est censée se dérouler, mais Venise, la Venise des fêtes et des déguisements, la Venise de Lorenzo da Ponte, une Venise frivole et cruelle où

le plaisir cache l'amertume, où le goût a plus de prix que le sentiment, où le jeu de l'amour est plus excitant que l'amour. On joue beaucoup, on se déguise et se travestit, on se ment souvent, tout en faisant graduellement cette expérience qui est le lot commun de tous les êtres: celle de la souffrance sentimentale, car tous les personnages vont en définitive cruellement se sentir face à face avec leur vrai moi, et par un beau symbolisme qui exprime la signification essentielle du théâtre, le déguisement va mettre à nu le vrai visage dissimulé sous le masque social.

On pourrait alors parfaitement concevoir une mise en scène qui lèverait les limites d'une scène engagée et qui, situant l'action sur un tréteau sans décors, concentrerait l'attention sur le débat intérieur. Tel n'a pas été le choix de Guy Neveu dont les décors constitués d'un élément permanent, deux tours, avec des panneaux mobiles qui coulisent sur des rails et des blocs qui s'assemblent, donnent au spectacle toute sa dynamique.

Tous les éléments du spectacle, mise en scène, décors et costumes, traduisent parfaitement l'idée selon laquelle, *Così*, ce sont des plans de réalité qui se détachent les uns des autres comme des couches clivées qui se disjoignent (comme les panneaux de Guy Neveu); et ces plans glissent les uns sous les autres, puis se dérober soudain sous nos pas et s'ouvrent sur un abîme. Il ne s'agit plus d'une intrigue qui se complique sur un seul plan jusqu'à ce qu'un dénouement vienne remettre les choses en place car on a touché à des plans de réalité qu'aucun dénouement ne peut rejoindre. Tromperie. Duperie. Fallacie. Le bonheur miraculeux d'un instant, c'était un faux mariage, avec un faux notaire, un faux contrat, de faux fiancés... Tout était faux. Hormis le bonheur passager. Il y aura un vrai mariage. Mais les époux ne seront pas les mêmes, plus jamais.

La Traviata

La Traviata de l'Opéra de Montréal se présente d'abord comme une réalisation visuelle et théâtrale très soignée, une production respectueuse de la tradition, toujours fidèle au concept dramatique de l'ouvrage et qui conserve une surprenante unité. Éclairés par les feux de quatre lustres illuminés par des couronnes de chandelles électriques et portés par une grande arche sculptée, les décors, utilisant la soie, le brocart, l'or et le pourpre, évoquent, à travers leurs accords nuancés de tons et de matières, l'atmosphère captivante, brillante, fastueuse, mais aussi vaine et décevante des nuits de Paris au milieu desquelles se déroule l'existence de Violetta Valery qui suit un véritable chemin de croix en tournant de valse en valse et en buvant un champagne qui est bien loin d'avoir la gloire de la coupe de Don Giovanni.



Auteur de la mise en scène, des décors et des éclairages, avec Anibal Lapiz pour les costumes, Roberto Oswald a voulu que cette *Traviata* se déroule comme dans un rêve. Des projections jouant sur les médaillons et les moirures de la toile de fond, le reflet et les effets de transparence de l'immense tulle argenté qui occupe toute l'avant-scène du théâtre et derrière lequel évoluent les personnages, ajoutent leur part d'impalpable et leur note d'incertitude ou de mystère au déroulement de l'action. Car, c'est bien le rêve et l'illusion qui demeurent au centre de *La Traviata*. Illusion des valseuses et des dorures, rêve d'un impossible bonheur et d'un passé que l'on tente de faire revivre comme pour en souffrir davantage. Dans l'original romancé écrit par Alexandre Dumas fils, le jeune homme fait rouvrir, après un an, le cercueil où se trouve enfermé le corps de Marguerite, la Dame aux Camélias (Violetta dans l'opéra). Le corps de la femme est là, défait, matériellement. Dès lors, le grand tulle argenté sur lequel l'image de Violetta et celle d'Alfredo sont projetées pendant le prélude du premier acte devient le voile transparent à travers lequel Alfredo revit son passé, et Violetta, son rêve, son chemin de croix, sa passion, sa mort.

L'effet d'illusion est renforcé dans les décors d'Oswald par la grande corniche en demi-cercle derrière laquelle la présence de choristes habillés à peu près comme le public des soirs de premières renvoie aux spectateurs leur image, pas forcément flatteuse, de témoins impuissants, de voyeurs et de pantins, et souligne l'idée d'un théâtre à l'intérieur du théâtre. A cet égard, Oswald a parfaitement compris, semble-t-il, l'effort de Verdi dans *La Traviata* pour raccorder dramatiquement et scéniquement le ballet à l'opéra par la fiction du bal masqué. Ici, le ballet cesse d'être une pièce rapportée pour accéder à une certaine vérité dramatique et renvoie à un jeu social. Les matadors, un des emplois du bal espagnol donné par Flora à ses invités, les protagonistes de l'opéra le tiennent tous les soirs. Exciter pour tuer, c'est le jeu cruel des séductions mortelles... *La Traviata*, ou Le Bal démasqué...

Violetta évolue dans un univers fermé, dans une société qui est pour elle comme son monument funéraire. Le décor de la scène du jardin où le drame commence à se dessiner, où Germont lui indique le sacrifice qu'elle devra faire est significatif à cet égard. Il s'agit d'un dôme, à la limite d'un jardin abstrait, d'une cage où Violetta se trouve encerclée. Dès lors, l'enfoncement de Violetta fait penser à l'univers de Beckett dans lequel l'enlèvement irrémédiable traduit la dépossession, la perte de soi, l'irréversible passage de la durée. Un mouvement de chute symbolique, perçue comme un amoindrissement et comme une déchéance caractérise le personnage de Violetta d'abord debout, dominant toute l'assistance masculine, ramenée ensuite au niveau des hommes, couchée enfin dans un lit où elle agonise au milieu de ses objets quotidiens: univers factice et dérisoire auquel elle se raccroche encore désespérément. «Grand Dio! Morir si giovine.» Chant sans mots, cri pur, réel adieu à un corps qu'elle a décidé de tuer dans un sacrifice, un désespoir et une solitude dérisoires.

Illusion. Illusion de peintures vivantes, la réussite visuelle de *La Traviata* de l'Opéra de Montréal illustre à merveille cette remarque d'Igor Stravinsky: «J'ai dit quelque part qu'il ne suffisait pas d'entendre la Musique mais qu'il fallait encore la voir.»

3. Création de *La Traviata* à Londres, en 1856.
Gravure originale.
Coll. Jacques-Henri Lardet.

4. Signora Piccolomini, créatrice du rôle de Violetta, à Londres, en 1856.
Gravure originale.
Coll. Jacques-Henri Lardet.



*
* *
* *

Voir la musique, telle est bien en effet l'exigence à laquelle est confronté tout metteur en scène d'opéra. Qui dit théâtre ou opéra dit magie. Voltaire l'avait bien senti lorsqu'il définissait l'opéra comme «un spectacle aussi bizarre que magnifique où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau... On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est dans le pays des fées». Pour sa part, Rémond de Saint-Mard écrivait en 1741: «L'opéra est comme une jolie femme à qui l'on connaît je ne sais combien de travers, et que, malgré cela, on ne saurait quitter.»

... Tant il est vrai que la vérité des arts est un mensonge charmant...