

## « Die entführung aus dem serail »

Alexandre Lazaridès

Numéro 55, juin 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26996ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1990). Compte rendu de [« Die entführung aus dem serail »]. *Jeu*, (55), 178-180.

## «die entführung aus dem serail»

Opéra en trois actes. Livret de Gottlob Stéphanie Jr. d'après un texte de Christoph Friedrich Bretzner's. Musique de Wolfgang Amadeus Mozart. Mise en scène : Bernard Uzan; décors, costumes et éclairages: Claude Girard. Interprétation: l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Joseph Rescigno. Avec Costanza Cuccaro, soprano (Constanze), Erié Mills, soprano (Blondchen), Patrick Power, ténor (Belmonte), Bernard Fitch, ténor (Pedrillo), Ara Berberian, basse (Osmin), Stan Garner, rôle parlé (Pacha Sélim), les quatre solistes : Kenneth Beal, Desmond Byrne, Chantal Lambert et Maria Popescu. Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts le 30 janvier et les 3, 8, 10, 14 et 17 février 1990.

*L'Enlèvement au sérail* n'a rien perdu de sa jeunesse deux fois séculaire, et la production de l'Opéra de Montréal en est un autre témoignage. Non qu'elle soit dénuée de défauts, mais parce qu'en dépit de tout Mozart y conserve chaleur, tendresse et humour. C'est sans doute à Ara

Berberian, doué d'une indéniable présence scénique et d'une voix riche et égale dans ses registres, sans oublier un physique imposant, qu'on doit les meilleurs moments de cette production. Toutes ses apparitions justifiaient l'importance que Mozart avait accordée après coup à Osmin. Gardien du palais du pacha Sélim, à une époque indéterminée, ce personnage veille jalousement sur la favorite de son maître, Constanze, capturée et revendue par des pirates barbaresques avec sa suivante Blonde (une Anglaise!) et Pedrillo, valet du fiancé de Constanze, Belmonte. Ce dernier, jeune noble espagnol, réussit enfin à les retrouver et prépare un plan d'évasion qui sera éventé par Osmin. L'histoire aurait viré à la tragédie si, magnanime, le pacha ne leur avait pardonné.

### une dramaturgie du pardon

En fait, la construction dramatique de *L'Enlèvement au sérail* n'est pas centrée sur le couple



d'amoureux, puisque Belmonte et Constance ne se retrouvent qu'à la fin du deuxième acte, alors que les deux tiers de l'opéra sont déjà écoulés. Mis à part le bref moment de jalousie inclus dans le quatuor final du deuxième acte et qui semble n'avoir été ajouté que pour étoffer une rencontre qui, autrement, semblerait bien rapide, voire tiède compte tenu de leur longue séparation, l'amour de Belmonte et de Constance semble bien trop conventionnel pour soutenir toute l'action. C'est plutôt la victoire de l'esprit et du cœur sur les forces aveugles de la brutalité et de la méchanceté que Mozart célèbre dans son premier Singspiel<sup>1</sup> qui s'achève, comme *les Noces de Figaro*, comme *Così fan tutte*, comme *la Clémence de Titus*, comme *la Flûte enchantée*, sur le thème du pardon et de la réconciliation. *Don Giovanni* aussi en traite, de façon plutôt secondaire, et néanmoins inoubliable, dans le trio des masques et dans le grand air d'Elvira (*Mi tradi...*). Par l'équilibre qu'il maintient entre ses passions et ses devoirs de souverain, le pacha Sélim s'apparente au Sarastro de *la Flûte*, comme Osmin pourrait s'apparenter au sulfureux Monostatos du même opéra. En sacrifiant Osmin au comique à tout prix, on a sacrifié, je le crains, le personnage structurant de *l'Enlèvement au sérail*.

Il y apparaît surtout comme un fantoche bien inoffensif, dont le sadisme est burlesque plutôt qu'inquiétant. Il a des façons de petit garçon quand Blonde le rabroue, façons d'autant plus amusantes qu'il la dépasse de plus d'une tête. Son cimenterre ne décapite qu'une pastèque, et son fouet a le claquement timide d'une ficelle fatiguée. Cet Osmin se comporte tout au long comme un simple d'esprit. Pourtant, Mozart le définissait de manière plus complexe comme «sot, grossier et méchant» dans une lettre à son père du 13 octobre 1781, alors qu'il avait déjà composé tout le premier acte<sup>2</sup>. Bernard Uzan a préféré privilégier le premier qualificatif, choix certes défendable, mais qui ne peut être réalisé qu'au détriment du «méchant» qui doit faire obstacle, et l'action s'en ressent. L'insistance que Mozart avait exercée auprès de son librettiste Stephanie le Jeune pour étoffer le rôle d'Osmin, au départ secondaire, l'énergie maniaque qui gonfle les airs qui lui sont accordés, tout cela

incite à considérer ce personnage plutôt que le pacha comme l'opposant principal. Jusqu'à la fin, en effet, jusqu'à ce pardon qu'il accorde à ses quatre captifs, au grand dam d'Osmin qui voit ses proies lui échapper, le pacha délègue ses pouvoirs au gardien de son sérail. Si le rôle de ce dernier est parlé et semble situer Sélim en marge de l'action désignée par le chant, c'est qu'il n'est pas un *actant* ; c'est Osmin, son double ténébreux, qui le supplée dans cette fonction. En rendant Osmin trop ridicule pour être redoutable, on déplace, on ébranle le centre de gravité, le pivot de l'action. Puisque aucun danger sérieux ne menace les amoureux, le spectateur peut confortablement s'enfoncer dans son fauteuil en attendant l'issue heureuse... mais trop prévue<sup>3</sup>.

### scénographie et distribution

La mise en scène de Bernard Uzan est du moins conséquente avec ce choix du comique à tout prix. L'animation et la vivacité en sont les caractéristiques principales, et les moments d'émotion sont traités sans insistance. Si les personnages de Belmonte et de Constance sont présentés de façon conventionnelle, en revanche, les scènes qui mettent en présence Osmin, Pedrillo et Blonde sont riches de détails drôles; nos yeux y sont mis à contribution autant que nos oreilles. Certains de ces détails vont toutefois à contresens du texte. Ainsi, au début du deuxième acte, qui se déroule dans le jardin du palais, le jeu de scène muet par lequel Blonde, d'un geste de main dédaigneux, intime à un Osmin éploré de lui laisser toute la place au bord de la vasque, est amusant, mais contredit l'air qu'elle va chanter ensuite pour lui reprocher «les ordres brusques, les grognements et les tracasseries». Et quand Osmin lui chatouille délicatement

1. Défini comme «pièce de théâtre de caractère enjoué dans laquelle sont incorporées des pièces musicales» dans *Science de la musique. Technique, formes, instruments*, Bordas, art. «Singspiel». Le Singspiel *Zaide*, composé deux ans avant *l'Enlèvement au sérail* et qui le préfigure largement, était resté inachevé.

2. Cf. Jean et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, le Club français du Livre, 1959, p. 894.

3. Pour des raisons pratiques sans doute (langue originale, durée...), les parties parlées sont d'habitude écourtées, parfois considérablement, ce qui ne permet plus de comprendre l'aspect théâtral du Singspiel, important à ses origines dans les pays germaniques, et de le distinguer de l'opéra proprement dit où, jusqu'à Wagner, la musique compte souvent beaucoup plus que l'intrigue.

«En sacrifiant Osmin au comique à tout prix, on a sacrifié [...] le personnage structurant de *l'Enlèvement au sérail*»  
Photo : Les Papparazzi.



ment la plante des pieds, comme pour l'aider à atteindre extatiquement la note la plus aiguë de son air (du moins le présume-t-on...), on comprend mal qu'il lui affirme, une fois le chant achevé : «Douceur? Tendresse? Nous sommes en Turquie! Je suis ton maître et toi mon esclave<sup>4</sup>.» On en déduit évidemment qu'Osmin est bien trop puéril et inconséquent pour être vraiment redoutable.

J'aurais aimé que les décors et les éclairages de Claude Girard aient un peu des qualités de la mise en scène. Mais le palais prétendument ottoman, issu du croisement douteux d'un krak et d'une citadelle, méritait justement — et uniquement — le nom de *décor*, lieu inerte plutôt qu'espace scénique. L'estrade recouverte de mosaïque turquoise qui faisait office de seuil du palais et contre laquelle les personnages à l'avant-scène devaient se profiler, avait l'avantage d'étager les aires de jeu, mais sciait toutes les silhouettes à mi-hauteur de façon rectiligne et monotone. L'espace scénique était découpé de façon trop géométrique pour sembler vivant, pour vibrer. À quoi il faut ajouter que les éclairages manquaient singulièrement d'inspiration (les airs lyriques étaient accompagnés d'une pénombre obligée) et parfois de simple bon goût (le ciel mauve derrière les murs bruns du palais tendus d'un grand voile moutarde rayé de rouge et de vert au deuxième acte). Les costumes, bien que convenus, étaient plus réussis, à l'exception de ceux de Constance, dont les couleurs ternes et la coupe curieusement vieillotte accablaient le personnage.

Ni Costanza Cuccaro en Constance ni Patrick Power en Belmonte n'ont réussi à donner beaucoup de poids à leur personnage. Leur interprétation souffrait d'être comparée à celle, beaucoup plus vivante, des trois autres acteurs. La voix de Costanza Cuccaro, pleine dans le médium, se décolorait dans l'aigu. Elle semblait se ménager pour le redoutable *Martern aller*



*Arten* du deuxième acte, dont elle s'est dégagée cependant sans peine. La voix de Patrick Power, agréable et sans mièvrerie, ne s'impose pas vraiment. C'est le couple formé par Pedrillo (Bernard Fitch) et Blonde (Erie Mills) qui l'emportait vocalement et scéniquement. Stan Garner imposait son pacha Sélim de façon intelligente, et les interventions du Muet (Ronald Houle) ne manquaient pas non plus d'efficacité. Joseph Rescigno a dirigé l'Orchestre symphonique de Montréal de façon discrète, toujours au service des chanteurs. Mais l'acoustique de la Place des Arts étant ce qu'elle est, la section des bois en particulier, toujours si belle chez Mozart, se dégageait difficilement de l'ensemble.

**alexandre lazardès**

Les personnages de Belmonte et de Constance, «présentés de façon conventionnelle». Photo : Les Paparazzi.

<sup>4</sup> Traduction de Marie de Vaud et Josée Ricci, publiée dans *Prélude à l'Opéra de Montréal*, vol. 2, n° 3, janvier 1990, p. 61.