

## « Adriana Lecouvreur »

Alexandre Lazaridès

Numéro 57, 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27317ac>

[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 [« Adriana Lecouvreur »]. *Jeu*, (57), 184-187.

## «adriana lecouvreur»

Opéra en quatre actes. Livret d'Arturo Colautti d'après la pièce *Adrienne Lecouvreur* d'Eugène Scribe et Ernest Legouvé. Musique de Francesco Cilea. Mise en scène : Bernard Uzan; éclairages : Guy Simard; assistant chef d'orchestre : Brian Law; décors : San Francisco Opera Company; scénographie : C. M. Cristini; costumes : Malabar Limited Toronto; rédaction des surtitres : Michel Beaulac. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Michelangelo Veltri. Avec Diana Soviero, soprano (Adriana Lecouvreur), Ermanno Mauro, ténor (Maurizio), Livia Budai-Batky, mezzo-soprano (Princesse de Bouillon), Louis Quilico, baryton (Michonnet), Joseph Rouleau, basse (Prince de Bouillon), Adolfo Llorca, ténor (l'abbé de Chazeuil), Claude Grenier, basse (Quinault), Gordon Gietz, ténor (Poisson), Gianna Corbisiero, soprano (Mlle Jovenot), Ellen Paltiel, mezzo-soprano (Mlle Dangeville), Nicolas Grønewegen, ténor (le Major-dome). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 11, 15, 20, 22, 26 et 29 septembre 1990.

### L'œil de trop ?

Comment expliquer l'impression de déjà vu que la représentation d'*Adriana Lecouvreur* a pu susciter en nous, alors même que c'était la première fois que cet opéra était donné à Montréal? Non que le chef-d'œuvre de Cilea, créé en 1902,

n'ait été remarquablement servi par les musiciens et les chanteurs, bien au contraire (à une exception près sur laquelle nous reviendrons); mais, si inscrire un nouveau titre à un répertoire est déjà fort louable (remercions Bernard Uzan, le directeur général et artistique de l'Opéra de Montréal, de cette initiative), insuffler une vie nouvelle à l'œuvre elle-même, démarche rarement entreprise et plus rarement réussie pour les opéras, l'aurait été encore plus. Depuis la révolution wagnérienne et après les derniers grands bouleversements que l'introduction de l'électricité, au début du siècle, a provoqués dans le monde du spectacle, il semble y avoir de grandes difficultés à gérer ce qu'on pourrait appeler les *dimensions théâtrales* de l'opéra, lesquelles sont trop souvent plus ou moins sacrifiées au chant. Cause ou effet de cet état de choses, le battage publicitaire qui accompagne la production d'un opéra n'a d'égards, en général, que pour les chanteurs. Ainsi, parce que le seul nom d'une *prima donna* peut suffire pour sauver la situation (miracle pour les croyants, mais scandale pour certains autres), ce qui relève du spectacle proprement dit sera traité comme par-dessous la jambe. À la longue, la réception du public s'en est trouvée affectée; on en est venu à oublier que, si l'opéra occupe la place exceptionnelle qui a été



*Adriana Lecouvreur*, de Francesco Cilea, présentée par l'Opéra de Montréal, dans une mise en scène de Bernard Uzan. Sur la photo : Diana Soviero, Gianna Corbisiero, Gordon Gietz, Ellen Paltiel et Claude Grenier. Photo : Les Paparazzi.

la sienne dans la culture occidentale, c'est bien parce qu'il tentait de fusionner le théâtre et le chant.

Le silence presque généralisé que la publicité, voire la critique, observe sur les dimensions théâtrales d'un opéra laisserait croire que l'œil y est de trop. Le souci semble être celui de ne pas dépayser, de ne pas déranger; de faire reconnaître plutôt que de faire connaître. Certes, il faut attirer les foules, et les impératifs économiques peuvent expliquer l'emprunt d'un décor, d'une scénographie, avec cette conséquence toutefois que la plupart des décors et des scénographies (pour les opéras italiens en particulier) ont fini par se ressembler de façon frappante. L'aspect convenu du décor fait que les spectateurs se trouvent en présence d'un déjà vu rassurant; on s'y glisse comme dans une vieille robe de chambre; mais, en même temps, on s'endort sur l'impression que l'opéra ne donne, au fond, rien à voir, sauf, peut-être, des détails vestimentaires (il y en a de très beaux dans cette production), en attendant tel ou tel grand air, comme le «Io son l'umile ancella» du premier acte ou le «Poveri fiori» du quatrième. Le bel canto finit par occulter le texte qu'il arrache, par la puissance indéniable de son sortilège, à tout ancrage historique. Quelque quatre siècles après son apparition, l'opéra est traité avec le respect dû aux fossiles, plus comme un signe que comme un objet.

### de l'intrigue

De prime abord, l'intrigue d'*Adriana Lecouvreur*, âpre rivalité entre deux femmes amoureuses du même homme, paraît conventionnelle, mais Arturo Colautti, le librettiste, l'a habilement renouvelée par la condition sociale de l'héroïne, la célèbre actrice de la Comédie-Française (qui fut quelque temps la maîtresse de Voltaire) que le destin dresse contre une princesse; il lui en coûtera la vie. Cet aspect inventif est cependant vite terni par le recours à plusieurs quiproquos faciles et, plus encore, par de curieuses invraisemblances, car il faudrait une belle dose d'imagination (et j'en suis, pour ma part, cruellement dépourvu) pour admettre que respirer des violettes «empoisonnées» puisse provoquer la mort d'une femme — même s'il s'agit

d'une héroïne d'opéra. Le procédé paraît bien éculé et déteint de façon insidieuse sur toute la scène finale, en soi fort émouvante, où Adriana dit adieu à la vie en même temps qu'à l'amour, puisqu'elle croit que Maurizio lui renvoie, pour signifier leur rupture, le bouquet de violettes qu'elle lui avait naguère offert.

Par ailleurs, il semble plutôt difficile de croire à la sincérité de l'amour de Maurizio alors que, pour apaiser les soupçons jaloux de la princesse de Bouillon, vainement éprise de lui, il ne trouve rien d'autre à lui donner, en gage de fidélité, que ledit bouquet. Caution d'autant plus cynique qu'elle a pour véritable objet le soutien politique de la princesse, indispensable — et consciente de l'être — à la réussite des visées de Maurizio, encore comte de Saxe, sur la couronne de Pologne. Tout cela fait qu'il devient difficile, au fur et à mesure que l'intrigue s'enchevêtre et s'empêtre dans les à peu près psychologiques, d'identifier les raisons qu'il y aurait à se laisser prendre, à se laisser ému par les souffrances mélodieuses d'Adriana et de Maurizio, à moins, bien sûr, qu'on ne considère que le chant soit la seule et vraie nature de l'opéra. Le point de vue défendu ici est autre. Mais c'est la trop faible justification du personnage de Michonnet, le directeur de la Comédie-Française discrètement amoureux de la Lecouvreur, qui dérange le plus. Le personnage est à la fois attachant et comme désorbité; en tout cas, son influence sur l'action est minime, voire nulle. S'il est presque toujours sur scène au premier acte, ses apparitions ultérieures sont à la fois rares (le troisième acte se passe même de lui) et artificiellement motivées. C'est ainsi qu'au dernier acte, il survient pour fêter l'anniversaire d'Adriana, sans se douter que c'est plutôt à sa mort qu'il assisterait; dramatiquement parlant, la coïncidence est on ne peut plus providentielle; on aurait même soupçonné, si l'opéra de Cilèa n'était qualifié de «vériste», quelque *deus ex machina*...

### à vue d'œil

Les aspects visuels de cette nouvelle production de l'Opéra de Montréal répondent à des critères que l'on pourrait qualifier de «bon goût». Les décors sont ceux du San Francisco Opera Company et correspondent bien à l'idée que l'on

se fait d'un grand théâtre ou d'une demeure luxueuse sous l'Ancien Régime : plafonds élevés, murs lambrissés, girandoles de cristal, meubles de style... Mais la conception des lieux est tellement semblable d'un acte à l'autre, qu'on dirait des variations sur un seul thème. Ainsi, le foyer de la Comédie-Française ne se distingue de l'hôtel de la princesse de Bouillon que par quelques détails; le pavillon de la comédienne Duclos ressemble à la demeure bourgeoise de la Lecouvreur par sa configuration. Ce dernier décor, vaste salle où semblent égarés quelques fauteuils, m'a paru particulièrement peu approprié à l'action, car, en plus de sembler bien froid et impersonnel, il exige des déplacements considérables de la part d'une mourante et transforme en prouesses ce qui devrait être ressenti comme des sursauts successifs et de plus en plus défaillants.

Les éclairages de Guy Simard sont recherchés, notamment pour certains effets de tamisage, mais finissent par sembler trop uniformes; du premier au dernier acte, tout baigne dans une lumière dorée, certes douce et reposante pour les yeux, mais qui ne contribue guère à créer une atmosphère dramatique. Deux exceptions remarquables cependant : au premier acte, il y a



un long moment magique où, des coulisses, Michonnet commente l'art de la Lecouvreur en train de dire le monologue de Roxane — et l'éclairage venu de la scène, invisible pour nous, semble celui d'un autre monde où règne la vraie Beauté; au second acte, Adriana et la princesse de Bouillon, qui ignorent encore qu'elles sont amoureuses du même homme et dont la première, pour complaire à son amant, doit sauver l'autre tout en s'efforçant de garder l'anonymat, se pourchassent, vêtues de longues capes fantomatiques, l'une verte, l'autre or, dans une pénombre impressionnante sur fond bleu de nuit découpé par l'immense fenêtre à carreaux.

La mise en scène signée Bernard Uzan est en général réussie, au premier acte particulièrement, où les va-et-vient des acteurs et des figurants dans les coulisses de la Comédie-Française créent une animation intelligemment ordonnée. Par contraste, la réception du troisième acte chez le prince de Bouillon semblait étrangement figée; l'affront cinglant que la Lecouvreur fait subir à son hôtesse et rivale, qu'elle désigne ostensiblement en clamant les vers accusateurs de la Phèdre de Racine<sup>1</sup>, cet affront, au lieu d'être donné pour une irruption scandaleuse, était comme théâtralisé par les invités sagement re foulés pour faire tapisserie. À vrai dire, sur le plan dramatique, cet acte, qui contient un moment très fort de l'opéra, m'a paru le plus faiblement construit des quatre parce qu'il tarde trop à déclarer sa vraie raison d'être : l'humiliation de la princesse. Tout le reste semblait tenir lieu de hors-d'œuvre, telle l'arrivée pompeuse des invités, ou encore le numéro chorégraphique, hérité de l'opéra à grand déploiement du XIX<sup>e</sup> siècle, qui précédait la déclamation de la tragédienne, durant lequel deux jeunes danseurs, sortis d'un énorme coquillage et vêtus à l'antique, se livrent mollement à une chorégraphie sans invention.

### du chant et de la musique

Diana Soviero s'est surpassée en Adriana Lecouvreur. On savait déjà que son chant était beau;

Diana Soviero et Ermanno Mauro présentent leurs voix au couple Adriana et Maurizio dans la production de l'Opéra de Montréal de l'œuvre de Cilèa. Photo : Les Papparazzi.

1. «Je sais mes perfidies / Ce n'est, et ne suis point de ces femmes hardies / Qui goûtant dans le crime une tranquille paix, / Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.» III.3.

sa voix, au timbre argenté dans l'aigu, glisse aisément des pianissimo très doux à une éloquente puissance. Mais elle a aussi démontré, dans ce rôle difficile où l'amoureuse se double d'une artiste, qu'elle savait être une comédienne aux moyens raffinés. Elle occupe l'espace scénique de façon à la fois souple et assurée; ses déplacements, toujours très naturels, ne sont jamais envahissants pour ses partenaires.

Je ne peux malheureusement attribuer aucune de ces qualités à Ermanno Mauro dont la voix, ce soir-là du moins<sup>2</sup>, était constamment forcée par des vibratos à la limite du supportable. Le récit de ses combats devant les invités du prince, agrémenté de postures héroïques, frisait le ridicule. Ce qui, ajouté à sa performance de comédien peu doué pour suggérer l'émotion, faisait que l'on était obligé de remarquer toutes ses apparitions pour de mauvaises raisons. Plus grave encore, les duos entre Adriana et Maurizio en ont souffert; la mort d'Adriana, qui doit être vécue en partie par procuration, après avoir été comme éprouvée par la douleur de Maurizio, s'en est ressentie. S'il m'est difficile d'affirmer que cette production de l'Opéra de Montréal est une grande réussite, c'est surtout à cause des carences de ce ténor.

La voix de Livia Budai-Batky est ample, imposante même, mais elle laisse échapper les nuances fines. La comédienne donne à la princesse de Bouillon une autorité fougueuse mais non dénuée de quelque vulgarité inexplicable que la mise en scène semble avoir voulu accentuer au début du troisième acte, lors d'un jeu de scène d'une galanterie douteuse où l'abbé de Chazeuil lutine la noble dame comme une gourgandine. En Michonnet, Louis Quilico fait preuve d'une douce autorité et, par l'unique vertu de sa présence physique, porte à bout de bras l'ensemble complexe du premier acte, dont il réussit à faire un tout cohérent et animé. Ses apparitions par la suite avaient cette touche de tendresse et d'humanité qui est la marque d'une personnalité; parler alors des limites de la voix ne serait guère pertinent. Le prince de Bouillon a trouvé avec Joseph Rouleau un ton juste : il passe sans insister; toute autre interprétation aurait semblé malséante, compte tenu de l'aspect plutôt épiso-

dique de son rôle. De son côté, le Cubain Adolfo Llorca nous réservait la surprise d'un abbé de Chazeuil alerte et campé avec drôlerie; preuve que le seul chant ne peut suppléer à tout, ce rôle secondaire se trouvait étonnamment rehaussé par un jeu qui rappelait la commedia dell'arte.

À la tête de l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Argentin Michelangelo Veltri a été un peu l'âme secrète de cette production d'*Adriana Lecouvreur*. Il a dirigé les musiciens avec une attention de tous les instants, autant dans les passages de soutien que dans ceux où les instruments doivent dire ce que les voix taisent. Le moelleux des cordes était particulièrement étudié, même si les sonorités en semblaient parfois étouffées. Le leitmotiv de trois notes qui constitue la cellule germinative de cette œuvre de Cilèa revêtait la nuance précieusement nécessaire à chacune de ses apparitions, tantôt rêveuse, tantôt passionnée, d'autres fois enjouée ou au contraire accablée. Je ne crois pas qu'on puisse faire beaucoup mieux avec cette musique où l'habileté de l'écriture harmonique et orchestrale réussit heureusement à faire oublier le conformisme de l'inspiration.

**alexandre lazariidès**

2. Il s'agit de la première, donnée le 11 septembre.