

« Tosca »

Alexandre Lazaridès

Numéro 61, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27721ac>

[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. (1991). Compte rendu de [« Tosca »]. *Jeu*, (61), 180–182.

«TOSCA»

Opéra en trois actes. Livret de Giacomo Giacosa et Luigi Illica, d'après le drame de Victorien Sardou. Musique de Giacomo Puccini. Mise en scène : Bernard Uzan; éclairages : Guy Simard; scénographie: Bernard Uzan, assisté de François St-Aubin; construction du décor : Les Ateliers du Cirque du Soleil; costumes : Robert Prévost; rédaction des surtitres : Michel Beaulac. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Joseph Rescigno. Avec Diana Soviero, soprano (Floria Tosca), Tonio di Paolo, ténor (Mario Cavaradossi), Harry Dworchak, baryton-basse (Baron Scarpia), Alexander Savtchenko, basse (le sacristain et le géôlier), Claude Grenier, basse (Angelotti), Gordon Gietz, ténor (Spoletta), Gaëtan Labbé, baryton (Sciarrone) et Adrienne Savoie, soprano (le berger). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 7, 9, 12, 14, 18 et 21 septembre 1991.

«chercher du nouveau»

Si les grands opéras du répertoire ont le mérite d'attirer un public rassuré par ce qu'il connaît déjà, ils ont l'inconvénient de ne guère laisser de latitude aux metteurs en scène ou aux interprètes; c'est que leur notoriété est fondée sur une tradition contraignante, à laquelle il devient difficile de déroger au fur et à mesure que le public s'élargit. On «attend» la diva ou le ténor dans tel air ou dans tel jeu de scène célèbre... Quelques chanteurs ayant marqué de façon profonde (qu'on pourrait croire indélébile depuis l'avènement du document sonore) certains rôles, la tentation d'en faire des critères absolus est inévitable quand il s'agit, par exemple, de *Tosca*. Le mérite premier de la production très attendue que l'Opéra de Montréal nous en a donné pour inaugurer la saison 1991-1992 est d'avoir justement «cherché du nouveau», selon le précepte baudelairien. Bernard Uzan a conçu une scénographie dépourvue à l'extrême, qui mise davantage sur l'imaginaire et sur un certain symbolisme que sur le déploiement fastueux dans une église catholique ou dans un palais romain au début du siècle dernier.

Le décor est essentiellement le même pour les trois actes; il s'agit d'une large cloison qui s'élève

à mi-hauteur, tantôt mur, tantôt échafaudage, dont on croirait voir l'armature, comme si le côté construit, habitable était de l'autre côté. Au premier acte, c'est un immense crucifix qui le surmonte, symbolisant à lui seul l'église où se déroule l'action. Au second acte, c'est le sigle du fameux *Senatus Populusque Romanus* qui surplombe de façon menaçante la scène, devenue le bureau de Scarpia; la trouvaille est hardie, quelque peu artificielle certes, mais les quatre immenses lettres, tout en courbes tortueuses, finissent par représenter, par être même, dans leur opacité anachronique, le pouvoir occulte du tyran. C'est au troisième acte que le symbole paraît peut-être le plus gratuit, parce que la clé n'en est explicitée nulle part. Cette sorte de cœur gigantesque et doré d'où dardent des flèches solaires s'intégrait peu, visuellement parlant, au reste du décor, et occupait trop d'espace, trop d'importance dans un acte déjà problématique.

quelques louables infidélités

Quelles que soient les réserves que l'on pourrait entretenir au sujet du décor, il faut souligner que l'initiative du directeur artistique de l'Opéra de Montréal était certainement plus stimulante que l'emprunt d'un décor à dorures pour «faire vrai» (ce qui est aussi moins coûteux : la question économique est au cœur le plus secret de tout spectacle...); en tous cas, elle renouvelait notre perception émoussée par une certaine tradition puccinienne. Autre louable infidélité, la mise en scène ne respecte pas à la lettre les indications de Puccini. C'est ainsi qu'il n'y a pas de procession grandiose au premier acte; les fidèles, tous revêtus d'une sorte de bure monacale et tenant des bougies, viennent seulement s'aligner sur la plateforme du dispositif décrit plus haut, alors que Scarpia est seul en scène. Mais la sobriété ici se fait aux dépens d'une certaine vraisemblance; on ne comprend pas très bien la relation entre le chœur ainsi immobilisé et le tyran qui ne se trouve dans l'église que par hasard, pour des raisons politiques, en l'occurrence la recherche du chef de l'éphémère république italienne, qui vient de s'échapper de prison.

Une autre omission au second acte semble voulue : la *Tosca* ne dépose pas de candélabre près du cadavre de Scarpia, ce geste étant à vrai dire trop

théâtral, artificiel même dans les circonstances; elle se contente de se signer solennellement et de poser, non sans répulsion, un crucifix sur la poitrine de sa victime. Ces gestes pieux suffisent pour décrire le mélange de passion et de foi naïve de la cantatrice; ils doivent aussi connoter un trait de caractère complexe mais essentiel pour expliquer le suicide et le cri final de Floria Tosca : «O Scarpia, avanti a Dio!».

un drame inégal

La mise en scène que Bernard Uzan a conçue pour cet opéra est d'une sobriété inspirée. Je n'en donnerai pour preuve que la façon dont il a contourné le traquenard que représente le grand air du deuxième acte, «Vissi d'arte». Car, tout magnifique qu'il soit, cet air n'en coupe pas moins intempestivement la tension du duel

«Diana Soviero a dominé la soirée par la beauté de sa voix et l'intelligence de son interprétation musicale et dramatique.» Diana Soviero (Floria Tosca) et Harry Dworchak (Baron Scarpia). Photo : Les Paparazzi.



impitoyable que se livrent Tosca et Scarpia. Aussi, l'idée de le faire chanter dans un faisceau de lumière qui isole soudain Tosca, presque effondrée sur le sol, du reste du monde était-elle heureuse; elle fait de cet instant pathétique l'équivalent d'un monologue intérieur, d'un sentiment trop confus pour trouver son expression adéquate dans une situation aussi dramatique. Scarpia, retiré dans la pénombre, manifeste la nonchalance retenue d'une bête fauve qui laisse froidement se débattre et du même coup s'épuiser sa proie, tant il est assuré qu'elle ne peut désormais lui échapper. Mais il est de toute évidence exclu du rayonnement de la cantatrice; leurs mondes se côtoient mais ne peuvent se mêler; cela est maintenant tout à fait clair. Quand leur duel reprendra, quelque chose de fondamental sera changé dans le rapport des forces, comme si Scarpia avait déjà perdu la partie.

Les deux derniers actes ont été joués sans interruption, si ce n'est d'une pause de trois minutes durant laquelle le corps de Scarpia reste exposé, et cet enchaînement est amplement justifié par le fait que le troisième acte est plutôt mince. À vrai dire, la force du deuxième acte est une arme à double tranchant : elle n'en révèle que mieux les faiblesses dramatiques des deux actes extrêmes de l'opéra. Il y a trop de va-et-vient au premier acte pour préparer et entrelacer assez laborieusement l'intrigue amoureuse (d'une part, Tosca est jalouse et croit que Mario la trompe; d'autre part, Scarpia la désire et va exploiter sa jalousie) et l'intrigue politique (Mario Cavaradossi cache l'homme que Scarpia recherche à travers Rome depuis sa fuite de prison). Tout au contraire, le dernier acte n'a plus qu'un seul événement à nous montrer : la mort de Mario, prisonnier de Scarpia, dont il ignore encore l'assassinat. Le reste (y compris le célèbre «E lucevan le stelle») prend vaguement l'allure de remplissage. Tous les procédés de la mise en scène qui ont été utilisés pour y remédier n'ont fait qu'accentuer le vide dramatique de cette «longue attente» («Com'è lunga l'attesa!») dont parle Tosca elle-même; les

promesses d'amour éternel entre Mario et Tosca, arrivée sur les lieux pour annoncer à son amant que son exécution serait un simulacre qu'elle a chèrement négocié avec Scarpia (elle ne sait pas encore à quel point...), paraissent interminables; le couple juché au haut de la muraille, contre l'immense cœur rayonnant de toute la dorure de ses flèches, a l'air décidément bien lointain et irréel à ce moment-là.

assomption de toska

Le dernier tableau de l'acte est tout de même impressionnant. Au moment où Tosca doit se jeter du haut de la muraille, tout l'espace scénique est subitement plongé dans l'obscurité la plus complète, tandis qu'un cercle de lumière découpe le corps de Tosca indéfiniment suspendu entre ciel et terre; sa longue robe noire palpite et gonfle sous l'effet de l'air déplacé par cet envol immobile. Si cet effet est magnifique, il n'en laisse pas moins une curieuse impression de fin éthérée, de drame sans résolution. La chute de Tosca de l'autre côté de la muraille et sa disparition auraient plongé le drame plus nécessairement dans l'irréparable que cette surprenante assomption.

Diana Soviero a dominé la soirée par la beauté de sa voix et l'intelligence de son interprétation musicale et dramatique. Durant le célèbre face à face avec Scarpia, elle exprime avec maîtrise une variété complexe de sentiments : douleur, colère, révolte, indignation... Il est vrai que son partenaire, le baryton-basse Harry Dworchak, lui donnait la réplique avec une remarquable autorité. Tonio di Paolo ne semblait pas en grande forme vocale ce soir de première; «Recondita armonia» en a souffert, et ce n'est qu'au dernier acte qu'il a rendu son Cavaradossi plus convaincant. L'Orchestre symphonique de Montréal était dirigé par Joseph Rescigno, qui a montré une connaissance toujours sûre mais discrète de la musique de Puccini.

alexandre lazarièdes

«exposition gatti»

traces du voyage dans avignon

Les interventions d'Armand Gatti dans le monde du théâtre sont toujours attendues et remarquées. Encore une fois, l'audace de son engagement social tranchait à Avignon cet été sur l'ensemble des productions officielles.

Avec *Ces empereurs aux ombrelles trouées*, Armand Gatti couronnait un travail théâtral de plusieurs semaines avec des jeunes d'un quartier défavorisé en banlieue d'Avignon¹. Le spectacle, écrit par Gatti et joué par une vingtaine de jeunes gens, âgés de vingt à trente-cinq ans environ — garçons et filles —, était soutenu par une exposition de Stéphane Gatti, responsable par ailleurs du décor scénique. Cette exposition retraçait la démarche d'Armand Gatti : elle donnait la parole à ces jeunes qui, sur le mode de l'autobiographie, grâce au support audiovisuel (vidéo) et à des grands panneaux photographiques, racontaient avec concision et simplicité le tragique parcours de leur jeune vie mais si lourde vie, et comment ils estimaient s'être sortis d'affaire.

La Maison des Jeunes et de la Culture Croix des Oiseaux, au cœur d'une cité H.L.M. laide et pauvre, poussiéreuse et fissurée, qui se délabre lentement depuis sa construction dans les années 1960, est le lieu de rassemblement d'une jeunesse sans avenir, désœuvrée et chômeuse, oubliée des lieux nobles de la formation, de la famille, de la culture, à quelques centaines de mètres des remparts. Ils ont tous échoué, tôt ou tard, en milieu scolaire ou sur le marché du travail; jeunes décrocheurs, souvent issus de

1. Voir la présentation que fait Irène Sadowska-Guillon de ce spectacle dans le compte rendu du Festival d'Avignon 1991, dans *Jeu* 60, 1991.3, p. 54.