

« Così fan tutte »

Alexandre Lazaridès

Numéro 64, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28152ac>

[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. (1992). Compte rendu de [« Così fan tutte »]. *Jeu*, (64), 177–180.

une scène de théâtre. On peut d'ailleurs se demander ici si Lepage, en choisissant Angela Laurier pour ses talents de contorsionniste, n'a pas couru le risque, comme plusieurs l'ont fait avant lui, de subordonner la dimension théâtrale à celle du spectacle visuel. C'est du moins le reproche que formulent certains critiques londoniens. On connaît le talent et l'attrait de Lepage pour les effets spéciaux et visuels, et dans cette mise en scène, disons-le, des images avec une force d'impact, le spectateur en reçoit plein la vue... ce qui n'empêche pas quelques longueurs. Ainsi, par exemple, les querelles des jeunes amoureux dégénèrent, par moments trop prolongés, en batailles où l'eau jaillit (d'où les imperméables prévus pour les spectateurs de la première rangée) et où la boue se substitue aux tartes à la crème. Le public rit, bien sûr; mais trop. Nonobstant ces détails, cette pièce me semble être une des meilleures réalisations du jeune metteur en scène québécois.

Par souci de perspective, j'ai tenté de comparer, de mémoire, le *Songe* que Lepage avait réalisé pour le T.N.M., il y a quelques années, avec celui auquel je venais d'assister. Ils m'ont semblé n'avoir rien en commun sauf, peut-être, le parti pris d'explicitement la dimension érotique et sexuelle contenue dans le texte de Shakespeare. On a tenté d'expliquer le succès du *Songe* actuel en disant que, pour monter cette pièce, Lepage avait eu à sa disposition un budget équivalent à celui que le T.N.M. reçoit pour toute une année. Mais est-ce seulement une question d'argent?

À la fin de la représentation, ce lundi soir, il n'y a pas eu d'ovation debout, à la québécoise, mais les applaudissements ont été nourris et prolongés; les Londoniens avaient manifestement beaucoup aimé. Les producteurs aussi, puisqu'on a apparemment décidé de mettre cette mise en scène au répertoire permanent de la troupe.

Sur le chemin de retour à mon hôtel, via l'Underground, le nombre troublant de jeunes mendiants en jeans peuplant les corridors du métro, y vivant au ras du sol, m'a fait penser que leur accession à l'âge adulte était probablement plus brutale et exposée que ne l'avait été la mienne, et je me suis dit qu'il y avait là, dans les

boyaux de la ville, chez ces jeunes sous-protégés, le bassin suffisant au recrutement d'une armée des Ombres... Est-ce en fonction de phénomènes comme celui-là que la production du *Songe* de Shakespeare, tel qu'interprété par Robert Lepage, trouve sa pertinence sociale, en cet été 1992?

Hélène Richard

«Così fan tutte»

Opéra en deux actes. Livret de Lorenzo da Ponte. Musique de Wolfgang Amadeus Mozart. Mise en scène : Alice Ronfard; décors : Danièle Lévesque; costumes : Ginette Noisieux; éclairages : Guy Simard. Interprétation : l'Orchestre du Festival Mozart, sous la direction de Mark Flint. Avec Heidi Klassen, soprano (Fiordiligi), Lyne Comtois, mezzo-soprano (Dorabella), Gordon Gierz, ténor (Ferrando), Grégoire Legendre, baryton (Guglielmo), Sherri Jarosiewicz, soprano (Despina), Claude Grenier, basse (Don Alfonso), Jacques Richer et Marcelle Turcotte, rôles muets. Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Maisonneuve de la Place des Arts les 27, 28, 30 avril, les 1^{er} et 3 mai 1992.

Le théâtre à l'opéra

Nous étions nombreux à attendre ce *Così fan tutte* donné à l'occasion du Festival Mozart et monté par une équipe de théâtre féminine, à l'exception de l'éclairagiste. L'attente était justifiée par le fait, entre autres, que l'opéra de Mozart est, quoi qu'on en dise, un des plus misogynes que l'on connaisse, dans un genre où pourtant les exemples de cette nature ne manquent pas. Il s'agissait de voir (c'est le cas de le dire) ce qu'un œil de femme allait déceler dans cette intrigue où deux jeunes sœurs, la tendre Dorabella et la fière Fiordiligi, après avoir juré un amour éternel à Ferrando et Guglielmo, leurs promis respectifs, vont les tromper, non sans luttes et remords de plus en plus atténués, avec de prétendus Albanais; ces derniers ne sont autres que leurs fiancés déguisés qui suivent en cela le conseil de Don Alfonso, célibataire désabusé et cynique, sorte de Méphisto mozartien, depuis longtemps revenu des choses du cœur et pour qui la constance — celle des femmes — est le plus vain des mots. Despina, la



«Les costumes des six personnages évoquaient la mode du début des années cinquante; un certain chic connotait leur appartenance à une classe aisée, peut-être oisive.»

Costumes de Ginette Noieux pour la production de *Così fan tutte* de l'Opéra de Montréal, dont Alice Ronfard signait la mise en scène. Photo : Les Paparazzi.

soubrette des demoiselles, est à moitié dans le coup, car elle ignore la véritable identité des étrangers dont elle plaide la cause auprès de ses maîtresses. Le sel de toute l'affaire est que, dans les deux couples ainsi reconstitués, les hommes ont échangé leurs partenaires initiales, d'abord par jeu, ensuite réellement épris. On imagine facilement les sentiments troubles qu'une telle situation crée chez les quatre jeunes gens : vanité, dépit, honte... Les sœurs seront bien confuses quand les Albanais laisseront tomber leur déguisement; elles seront quittes pour la leçon et pardonnées; d'ailleurs, prêche Don Alfonso, il est bien sot de lutter contre la nature humaine, surtout féminine : «*Così fan tutte* : Ainsi font-elles toutes.» Mais ce *happy end* laisse un arrière-goût indéfinissable; il était bien difficile de le rendre crédible, et même le génie mozartien n'y réussit pas tout à fait.

Une perception censurée

Plus que les autres opéras de Mozart, *Così fan tutte* est difficile à monter et bien périlleux pour les chanteurs. Mozart mêle d'infimes nuances d'émotion dans des situations irréalistes qu'il faut rendre plausibles, voire prendre au sérieux. Pour y parvenir, ici comme dans la plupart des

mis en scène d'opéras, c'est souvent la crédibilité du jeu qui est sacrifiée à la beauté du chant, selon une tradition que les aficionados de l'opéra contestent très peu, à laquelle ils semblent même tenir. Tout ce qui se voit sur scène leur paraît n'entretenir que des rapports distants, non pertinents, avec ce qui s'y entend. Le décor est applaudi (ou non) au lever du rideau pour être ensuite relégué au rôle de... décor; la mise en place des comédiens ne les intéresse pas outre mesure; quant à l'éclairage, ce n'est qu'une donnée, à l'instar d'un phénomène naturel, depuis l'avènement de l'électricité. De leur côté, la publicité et les comptes rendus d'opéra confirment cette perception censurée de la scène lyrique, tant les éléments visuels y tiennent peu de place. Bref, tout se passe comme si l'opéra, c'était d'abord le chant, le chant avant même la musique, servante accompagnatrice de la voix humaine; un vedettariat outrancier et peut-être le disque pourraient constituer une première explication à cette attitude assez courante à l'égard de l'opéra.

On peut alors rêver d'une représentation où l'équilibre entre les éléments visuels et auditifs serait entièrement respecté et qui nous offrirait

une autre facette, un visage renouvelé de l'art lyrique. Étant donné que les noms féminins qui sont reconnus dans ce secteur sont très rares¹, on attendait donc Alice Ronfard. Depuis sa fabuleuse *Annonce faite à Marie*, elle s'est imposée par sa perception originale de l'espace scénique qu'elle semble manier comme une substance, comme une pâte à modeler, en lui imprégnant je ne sais quoi de palpable. *Così fan tutte* était sa première tentative dans le monde de l'opéra. Elle aura fait la preuve qu'il est parfaitement possible de travailler une œuvre lyrique autrement que selon la tradition; ce seul mérite suffit pour qu'on s'attarde avec sympathie sur les résultats qu'elle aura obtenus. Mais pour un coup d'essai, on ne peut malheureusement dire que c'est un coup de maître.

Jouer, chanter

Il faut d'abord croire que, quels que soient nos souhaits, une scène d'opéra ne peut recevoir un traitement théâtral (au sens descriptif du mot) authentique. Il y a un impératif absolu, celui de maintenir les chanteurs en contact avec le chef d'orchestre puisque leurs entrées en dépendent. D'où l'obligation pour le metteur en scène d'un réglage constamment frontal de la mise en place, ce qui permet par ailleurs une meilleure projection de la voix vers la salle, de dimensions souvent vastes. Le chant lui-même contraint le corps à un maintien, une gestuelle, un déplacement qui exigent une forme de stylisation, appellent un rythme distinct de celui que la parole ordinaire imprime aux membres.

Ce sont ces éléments qui constituent le bastion de l'art lyrique et qui ont été revus, sinon courageusement pris d'assaut, par Alice Ronfard. Il saute aux yeux que son *Così fan tutte* tranche sur la production saisonnière de l'Opéra de Montréal par son ton à la fois amusé et détaché. Mais c'est un résultat obtenu paradoxalement. Je veux dire, que si les chanteurs semblaient s'amuser, ils n'étaient pas vraiment dans leur personnage; chacun *jouait* le sien encore plus qu'il ne le chantait de l'intérieur. Plutôt que leur

émotion, on sentait leur application, et parfois même de la contention. Les va-et-vient en particulier étaient curieusement mécaniques, chacun semblant se dire : c'est à mon tour; sur ce point, l'action pourrait avoir été confondue avec l'agitation. C'est peut-être ce qui explique que le second acte traîne, même si le livret de da Ponte pêche par la répétition symétrique des situations d'un couple à l'autre. Il est vrai aussi qu'un soir de première n'est pas tout indiqué pour juger de la fluidité d'un spectacle. On peut tout de même estimer que celui-ci exigeait une mise au point plus fine.

À l'école moderne des amants

À cette révision indispensable du jeu étaient venus s'ajouter des éléments, accessoires ou symboles, dont la fonction était de moderniser l'action, de lui faire exprimer des préoccupations étrangères à l'esprit de l'opéra lui-même ou du XVIII^e siècle. Les costumes des six personnages évoquaient la mode du début des années cinquante; un certain chic connotait leur appartenance à une classe aisée, peut-être oisive. Ce choix vestimentaire de Ginette Noisieux était tout à fait défendable, et s'inscrivait dans le courant de la redécouverte des œuvres classiques, afin d'en démontrer la pérennité; sauf que les robes de ces dames, malgré les détails fantaisistes de la coupe, manquaient singulièrement de charme.

La scénographie de Danièle Lévesque misait sur la sobriété, voire la nudité, et sur l'utilisation de la profondeur de champ; elle consistait en un découpage à trois niveaux de l'espace au moyen de cadres découpés net et aux couleurs neutres, peu avenants à vrai dire; rien qui puisse évoquer Naples. L'espace du centre, moins éclairé, formait un lieu d'attente pour les personnages qui ne chantaient pas; ils y écoutaient les autres, attentifs, immobiles, brechtiens; quelques chaises y étaient disposées, que les acteurs transportaient avec eux jusqu'au premier plan, où se déroulait l'essentiel du jeu. Le jardin où les deux sœurs chantent en duo leur superbe «Ah, che tutta in un momento» était rendu par un éclairage en transparence d'un effet enchanteur. Notons en passant que le jeu de la lumière était plus recherché que celui auquel Guy Simard nous a habi-

1. Pour la saison 1991-1992 de l'Opéra de Montréal, on peut relever le nom de Kay Walker Castaldo pour l'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski. Mais il s'agissait d'une mise en scène routinière.



«La scénographie de Danièle Lévesque misait sur la sobriété, voire la nudité, et sur l'utilisation de la profondeur de champ; elle consistait en un découpage à trois niveaux de l'espace [...]. L'espace du centre, moins éclairé, formait un lieu d'attente pour les personnages qui ne chantaient pas; ils y écoutaient les autres, attentifs, immobiles, brechtiens.» Photo : Les Papparazzi.

tués ailleurs dans le répertoire lyrique. La sobriété du décor et des costumes aurait pu être compensée par des lumières encore plus chatoyantes.

Au fond de la scène, omniprésente, une voiture dont le modèle évoquait aussi le début des années cinquante, semblait enlisée dans une sorte de dune : voyage impossible? Les propriétaires en sont un couple âgé; étrangers au livret de da Ponte, leur rôle est entièrement muet; il consiste à assister de loin, avec une attention hiératique et parfois attendrie, aux émois de tous ces jeunes qui ne savent où donner du cœur. À la toute fin de l'opéra, une immense projection les montrera dans la voiture, souriant, heureux d'être encore ensemble. Serait-ce là une manière de comprendre le sous-titre de l'opéra, *l'École des amants* ?

Le regard jeté par Alice Ronfard sur tout ce monde désemparé est d'une tendre indulgence, comme si le «message» voulait être le suivant : patience, les problèmes de couple, ça passe... C'est un message un peu court, qui édulcore, je crois, la compréhension sans complaisance qu'a Mozart des choses du cœur. Alice Ronfard et son équipe ont essayé une autre voie; du moins,

l'ornière de l'autoflagellation féministe ou du procès contre le masculin qui en est généralement le pendant aura-t-elle été intelligemment évitée. L'expérience devait être risquée; souhaitons qu'elle soit suivie d'autres, où la qualité et l'émotion musicales seraient fidèles au rendez-vous.

Alexandre Lazaridès