

« Le Vaisseau fantôme »

Alexandre Lazaridès

Numéro 68, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29291ac>

[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. (1993). Compte rendu de [« Le Vaisseau fantôme »]. *Jeu*, (68), 207–209.

«Le Vaisseau fantôme»

Opéra en trois actes (version originale sans entracte). Livret et musique de Richard Wagner. Mise en scène : Bernard Uzan; éclairages : Guy Simard; décors : Claude Girard et Bernard Uzan; costumes : Claude Girard. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal sous la direction de Spiros Argiris. Avec Keith Bold, ténor (le Timonier), John David De Haan, ténor (Georg), Louise Guyot, mezzo-soprano (Mary), Victor von Halem, basse (Daland), Mary Jane Johnson, soprano (Senta) et Hartmut Welker, baryton (le Hollandais). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 11, 13, 16, 18, 22, 24 et 25 septembre 1993.

Une tragédie imparfaite

Les occasions de voir à Montréal un opéra de Wagner sont bien trop rares pour ne pas saluer cette production du *Vaisseau fantôme*, laquelle se laisse proprement voir avec plus de plaisir qu'elle ne se laisse écouter. Mais cette restriction ne concerne que les parties solistes (excepté Victor von Halem), car l'orchestre a été tout de même conduit d'une main ferme par Spiros Argiris. Les moments les plus réussis sont ceux où le chœur des marins norvégiens et hollandais se répondent ou dansent à leur façon fruste, au début du troisième acte¹, alors qu'une tempête quelque peu surnaturelle fait rage; les hommes d'équipage, malmenés par le roulis et projetés çà et là sur le plancher, recevaient par moments une lumière blafarde et cireuse qui évoquait, en dépit de quelques instants grand-guignolesques, les tableaux du Caravage ou du Greco.

Conscient peut-être de leur importance dans cet opéra, Bernard Uzan avait soigné

et réussi les effets de masse plus que la mise en place individuelle des chanteurs solistes. À tout prendre, son pari était gagné : l'opéra est peut-être la seule forme qui réussisse encore à nous faire sentir ce souffle venu de la nuit des temps. On comprend ainsi tout ce que le théâtre a perdu en se consacrant aux cas d'espèce psychologiques après avoir tourné le dos aux mythes : le chœur y paraîtrait étrange, voire incongru, tant l'individu, divinité moderne et solitaire, borne notre horizon.

La présence des chœurs, indispensable ici plus que dans certains autres opéras du répertoire, et que Wagner lui-même, à de rares exceptions près, négligera à partir de *Tristan und Isolde*, infuse à toute l'œuvre une énergie extraordinaire et la hausse au niveau d'une tragédie, même s'il s'agit d'une tragédie imparfaite. Si cette œuvre de Wagner ne peut être comparée à celles de la maturité, ni même à *Tannhäuser* ou *Lohengrin*, c'est que les maladresses et les lourdeurs du livret sont grandes. Le deuxième acte² en souffre le plus, alors qu'à un long duo entre Senta et son fiancé, succède un autre duo, non moins long, entre Senta et le Hollandais; ce dernier vient la voir avec l'espoir qu'elle sera l'épouse dont la fidélité et l'amour le délivreront enfin de la malédiction qui le poursuit d'un océan à l'autre depuis si longtemps. L'indigence de la mise en place des deux chanteurs, flanqués symétriquement à gauche et à droite du proscenium et ne bougeant que pour échanger leur position, ne fait qu'ajouter à la monotonie de la situation. C'est dire que les faiblesses et parfois les contresens de la mise en scène ont aggravé les faiblesses du texte.

1. S'il faut en référer à la version remaniée de l'opéra, puisque celle qui était représentée reprenait la version de 1841, en un acte, beaucoup plus âpre que l'autre.

2. On s'en tiendra à la version remaniée pour les explications qui suivent.

Scénographie et vraisemblance

C'est ainsi que Senta, après s'être remise de son choc d'avoir sous les yeux, en chair et en os, l'homme mythique qui hante son inconscient depuis son enfance, et alors qu'elle se dirige vers le Hollandais, offerte et bras tendus, se voit soudain rejetée, au grand étonnement des spectateurs. «Ne vas-tu pas respecter la promesse de ton père?» (celle de l'épouser) lui dit le Hollandais en s'éloignant brusquement vers le fond de la scène, sans voir que Senta lui donnait les signes les plus évidents que son obéissance filiale était absolue! C'est au début de ce même duo que la scène, jusqu'alors plongée dans la pénombre pour mieux exprimer l'état d'âme du Hollandais, s'illumine curieusement sur ces paroles : «Aus tiefer Nacht...» («Dans la nuit noire où j'étais plongé...») L'effet est on ne peut plus incongru.

La scénographie adoptée pour montrer les deux bateaux, celui du Norvégien Daland et celui du Hollandais, tenait trop du compromis pour ne pas entraîner certaines invraisemblances. C'est ainsi que, lorsque la proue du bateau fantôme (et on n'en verra jamais rien d'autre) s'avance au fond de la scène, côté cour, avant de s'immobiliser en perpendiculaire contre la poupe du bateau norvégien qui s'étale de bord en bord sur toute la scène, quelle n'est pas la surprise des spectateurs de voir le Hollandais passer, comme on franchit une simple marche d'escalier, de son propre bateau à celui de Daland, inexplicablement déserté par ses hommes, pour chanter son long monologue, «Die Frist ist um» («Le délai est à terme»)!

Tout aussi surprenante sera, à la fin de l'opéra, l'arrivée de Senta poursuivie par son fiancé Georg³ (à qui se joindront, quelques minutes plus tard, d'autres femmes de marins), sans qu'on sache exacte-

ment pourquoi leur confrontation doit se dérouler à cet endroit; on n'ose croire que c'est parce que c'est la loi du décor! Ces entorses à la vraisemblance, que l'économie des moyens (au sens autant financier, peut-être, qu'artistique) pourrait à peine justifier, en plus de nuire à la cohérence de l'action par des déplacements inexplicables, transforment l'univers de l'opéra, où la rigueur symbolique devrait régner, en monde de fantaisie gratuite et d'à-peu-près, dont les conséquences sur le public, à la longue, ne peuvent être que l'érosion du sens critique et la passivité de réception. C'est une des manières dont les formes commencent à mourir.

Dépouillement ou vide?

Même si on ne peut qu'applaudir aux tentatives de dépouillement et de stylisation des productions d'opéra, ne serait-ce que pour redresser la tendance à la surcharge décorative, le vide total qui règne dans la maison de Senta étonne et, plus encore, nuit au drame qui va s'y jouer. Les chanteurs n'y trouvent pas de points de repère pour tisser par leurs déplacements les liens dynamiques qui les rapprochent ou les repoussent. Ils déambulent plutôt, c'est-à-dire qu'ils ne semblent aller nulle part parce qu'il n'y a pas de bornes visuelles qui précisent leur but. La chose était d'autant plus frappante qu'aucun des chanteurs, sans excepter Daland, ne possédait un réel talent de comédien; les personnages qu'ils incarnaient paraissaient livrés à leur inspiration du moment, et comme gênés par leurs bras ou leur corps, dont ils ne savaient trop que faire durant les longues minutes où ils se taisaient pour laisser leurs partenaires chanter.

Le célèbre chœur des fileuses prête le flanc à une autre remarque. On sait que la

3. Rebaptisé Erik dans la version remaniée.



Maquette du décor
conçu par Bernard Uzan
et Claude Girard.

musique en est descriptive et que l'accompagnement orchestral est supposé imiter le ronflement des rouets. Or, point de rouets sur scène. Les femmes et filles de marins sont assises en cercle à même le sol, dans la maison de Senta, autour d'un grand filet de pêche qu'elles ravaudent. Quand Senta va commencer sa ballade, elle quitte son tabouret dès le premier couplet, dans un état d'exaltation qui ne ménage pas l'effet de crescendo voulu. Son va-et-vient d'une femme à l'autre nous distrait du processus psychologique qui s'est déclenché en elle et dont les nuances ne sont pas caractérisées par des gestes adéquats à cause, en partie, d'un espace non signifiant.

Assomption de Senta

Bernard Uzan semble avoir voulu renouveler, dans *le Vaisseau fantôme*, sa trouvaille finale de *Tosca*⁴, lorsque l'héroïne de Puccini, au lieu de se jeter du haut de la muraille de la prison, semble s'envoler dans les airs, dans une assomption immobile dont l'effet était saisissant. Mais cette fois, l'inspiration est trop laborieuse et

tombe à plat : Senta s'élance jusqu'à l'extrémité de la poupe du bateau de son père et, plutôt que de se précipiter dans les vagues pour rejoindre le vaisseau fantôme qui s'éloigne vers le large, s'agrippe à un filet descendu à point des cintres, pendant que les décors se déplacent pour l'encadrer ainsi épinglée à la place exacte où le portrait du Hollandais était accroché dans sa maison.

Ce portrait, qui s'illumine pour laisser apparaître de temps en temps le Hollandais lui-même, est utilisé de façon trop systématique du début à la fin de l'opéra et ne ménage, au bout du

compte, que très peu d'effets de surprise ou d'éclaircissement. Durant la longue ouverture de l'opéra, on voit la mère de Senta enfant lui donner un jouet (qui n'est autre que le vaisseau fantôme miniaturisé) et lui raconter la légende du Hollandais volant, tout en lui désignant le portrait qui trône au haut du mur. On verra ensuite Senta adolescente, puis jeune fille, imprégnée par cette légende et de plus en plus perdue dans la contemplation du tableau; sa mère n'arrive plus à l'en arracher. Le procédé est transparent : nous faire comprendre les origines de la fascination de Senta pour le Hollandais. Mais avait-on besoin de cette explication plutôt élémentaire? Il est permis d'en douter. À trop vouloir traquer le mystère, on risque souvent de le transformer en devinette.

Alexandre Lazaridès

4. Voir le compte rendu qui en a été fait dans *Jeu* 61, 1991.4, p. 180-182.