Document généré le 29 avr. 2024 02:16

Jeu
Revue de théâtre

« Falstaff »

Alexandre Lazaridès

Numéro 71, 1994

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28901ac

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. (1994). Compte rendu de [« Falstaff »]. *Jeu*, (71), 203–206.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

et en déhanchements langoureux, était bien piètre, et, s'il se révélait efficace pour Don José, il paraissait plutôt primaire, vu de la salle. Jamais l'Air des Cartes, où passe le souffle de la mort, ne m'aura semblé aussi banal.

Il faut préciser que la chanteuse n'était pas en voix à cause d'une bronchite à laquelle elle avait eu la vaillance de passer outre. Le ténor cubain qui tenait le rôle de Don José n'était tout simplement pas à la hauteur ; la voix n'est pas belle, et la prononciation me paraissait le plus souvent incompréhensible. Il faut dire que l'Orchestre Métropolitain, dirigé de façon quelconque par Alfredo Silipigni (j'ai rarement entendu le Prélude sonner aussi mollement), n'accordait qu'un soutien médiocre à la scène. Même le Chœur de l'Opéra de Montréal s'en ressentait, mais il a tout de même réussi à susciter une atmosphère festive contagieuse durant l'air d'Escamillo, « Toréador, en garde ! » C'est à Lyne Fortin qu'on doit toutefois les seules belles minutes de chant ce soir-là, dans l'air de Micaëla au troisième acte, « Je dis que rien ne m'épouvante ». Le public l'a chaudement applaudie.

Alexandre Lazaridès

Gaetan Laperrière (Escamillo) et Diana Soviero (Carmen). Photo : Yves Renaud.

« Falstaff »

Opéra en trois actes et six tableaux (1893). Livret italien d'Arrigo Boito d'après *Henri IV* et *les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare. Musique de Giuseppe Verdi. Mise en scène : Fabrizio Melano ; éclairages : Guy Simard ; décors : Peter Dean Beck pour le Greater Miami Opera Association ; costumes : Charles R. Caine. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Christian Badea. Avec Kathleen Brett, soprano (Nannetta), Joseph Frank, ténor (Docteur Cajus), Joseph McKee, basse (Pistola), Cynthia Munzer, mezzo-soprano (Mistress Quickly), Timothy Noble, baryton (Sir John Falstaff), Maria Popescu, mezzo-soprano (Meg Page), Michael Rees Davis, ténor (Fenton), Christopher Robertson, baryton (Ford), Hugues St-Gelais, ténor (Bardolfo) et Eva Zseller, soprano (Alice Ford). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 26, 28 février, 3, 5, 9 et 12 mars 1994.

Une mise en scène soignée

Un travail évident de mise en scène caractérise cette production de *Falstaff*. Fort heureusement, faut-il ajouter, car l'ultime chef-d'œuvre de Verdi ne peut se dispenser d'une très grande attention à la mise en place des chanteurs — attention qui ne semblait pas acquise dans plusieurs des dernières productions de l'Opéra de Montréal. Elle devient indispensable ici pour créer les effets comiques voulus, souvent gros, mais d'autant plus délicats à obtenir sans grippage que la scène est parfois pleine à craquer, ou doit, du moins, en donner

l'impression. *Falstaff* ne compte pas moins de sept rôles que l'on peut considérer comme principaux, trois hommes et quatre femmes, sans compter de nombreux figurants. Les regroupements et les chassés-croisés se succèdent à un rythme qu'un Feydeau n'aurait pas renié ; il s'agit d'ailleurs du thème rebattu de la séduction et de l'infidélité, ou, plus exactement, d'une infidélité supposée : les fats et les jaloux n'y ont pas le beau rôle, ils font plutôt les frais de la morale finale. Avec de grands éclats de rire indulgents, les femmes y démontrent aux hommes, tantôt trop crédules, tantôt trop soupçonneux, ce qu'il en coûte de mettre en doute la vertu d'une épouse ou l'amour d'une jeune fille.

Rappelons l'argument : Falstaff, un barbon bedonnant mais d'une confiance inébranlable dans ses pouvoirs de tombeur, veut séduire en même temps les inexpugnables Alice Ford et Meg Page ; les deux femmes s'entendent pour donner un rendez-vous piégé au présomptueux galant. Leur rencontre sera inopinément perturbée par l'arrivée de Ford, dont la jalousie a été inquiétée par des renseignements qu'il a obtenus, sous de fausses apparences, de Falstaff lui-même. Et voilà le vieux beau obligé de se cacher dans un panier à linge avant d'être jeté dans la rivière qui longe la maison des Ford : cela vaut mieux que de tomber entre les mains d'un mari en colère. Mais, décidément incorrigible, il accepte un second rendez-vous de la part d'Alice, nocturne cette fois, et dans la forêt, au pied d'un chêne dont la rumeur publique assure qu'il est enchanté. Nymphes et lutins vont épouvanter Falstaff par leur apparition lunaire avant que la supercherie ne soit découverte, et non sans que Ford, à son tour, n'ait été dupé par sa fille à qui il donne sa bénédiction nuptiale pour une union avec un jeune homme dont il ne voulait pas pour gendre.

Eva Zseller (Alice Ford) et Timothy Noble (Falstaff). Photo : Yves Renaud.

Le rythme au prix de la poésie

Les changements de décor avaient lieu, tout au long de la représentation, au vu et au su des spectateurs ; ils se déroulaient avec fluidité et une prestesse surprenantes, comme un tour de magie qui, loin de nous rappeler aux impératifs techniques de la représentation, ne faisait que les occulter de façon encore plus subtile. Le décor avait été conçu, bien évidemment, en fonction de ces changements opérés à vif. L'Auberge de la Jarretière, où loge Falstaff, apparaît au premier tableau de chacun des trois actes ; c'est le lieu où les rendez-vous sont ourdis. Le deuxième tableau représente,

dans chacun des deux premiers actes, la demeure des Ford, demeure à la fois cossue et austère, comme on imagine que pouvaient l'être les maisons bourgeoises à la fin du Moyen Âge. Au dernier acte, le second tableau représente la forêt du Parc Royal, au centre duquel s'élève le Chêne de l'Herne, où, dit-on, s'était pendu le Chasseur Noir, lequel hante encore les lieux... C'est peut-être le décor de ce dernier tableau qui laissait à désirer. Pour des raisons d'efficacité scénique, les structures latérales du tableau précédent, à savoir l'extérieur de l'Auberge de la Jarretière, avaient été laissées sur place, et flanquaient, on ne peut moins poétiquement, le Chêne de l'Herne, autour duquel se déroulent les diableries finales.

Cette absence de poésie, laquelle se faisait sentir tant dans l'interprétation orchestrale que dans le chant, aura sans doute été le prix de l'efficacité de cette production. Les moments où le rythme aurait dû s'élargir et suivre une respiration plus intérieure, plus retenue, comme dans les duos, souvent très brefs, entre Nanette Ford et son amoureux, ces moments-là sont négligés, ou, plutôt, sont emportés par le rythme allègre de l'action, qui finit, à la longue, par être ressenti comme par trop mécanique. Ce reproche vise surtout le second tableau de chacun des trois actes, tout particulièrement le tableau final, dont la féerie passe presque inaperçue. Ni le climat de nocturne admirable ni le mystère de la végétation profonde n'ont pu être rendus ; ils ne semblaient habiter ni les chanteurs ni les musiciens, pour ne rien dire des figurants, qui donnaient l'impression de participer sans grande conviction à un carnaval improvisé. Il est vrai que l'équilibre entre le jeu et la conviction, le sourire amusé et l'émotion sentie, est une des grandes difficultés de cet opéra.

De même, pour le second tableau du deuxième acte, durant lequel Falstaff se fait ridiculiser par les quatre femmes avant de finir au fond de la rivière (seule sa panse va lui permettre d'échapper à la noyade), le metteur en scène n'a pas voulu prendre trop au sérieux les détails réalistes de la poursuite à travers la maison. Les domestiques couraient çà et là sans rime ni raison, se lançaient du papier, des objets, atmosphère délurée mais qui distrayait de l'enjeu dramatique, à savoir, pour Ford, de retrouver le soi-disant amant de sa femme, et, pour les femmes, de le cacher. Des effets plus gros n'ont pas été écartés ; c'est ainsi que Ford renverse une table derrière laquelle il se réfugie, comme un général se retranche avant de donner l'ordre de l'assaut — l'ennemi, en l'occurrence, n'étant qu'un paravent qui, croit-il, abrite Falstaff et sa propre femme en train de se minoucher (on avait entendu un bruit suspect de succion en émaner) ; à son grand dam, le paravent, quand ses larbins l'auront renversé *manu militari*, ne livrera, aux regards surpris des assiégeants, que Nanette et son amoureux.

Fugue et distanciation

On sait qu'une célèbre fugue, à laquelle prennent part tous les personnages alignés face au public, achève de façon magistrale l'ultime chef-d'œuvre de Verdi. « Tutto nel monde è burla », y chante-t-on : « Le monde entier est une farce ». C'est la leçon que tire Falstaff de ses mésaventures, c'est le principe qui, selon ce bouffon plus pénétrant qu'on ne croirait à première vue, conduit nos actions et nos passions. Mieux vaut donc en rire. Pour ce final, le metteur en scène Fabrizio Melano a opté pour un procédé de distanciation qui consistait à écarter les décors pour exposer les murs nus du fond de scène ; on découvrait, aurait-on dit, les dessous de la représentation, comme les termes de la fugue dévoilent

Photo : Yves Renaud.

les mécanismes des conduites humaines. Les lumières de la salle s'étaient allumées pour ce dernier feu d'artifice musical. De même que la fugue, à la manière d'une catharsis, permet à tous les personnages de prendre des distances avec les événements qu'ils ont vécus, la mise à nu du décor constituait, pour les spectateurs, un retour à la réalité, à la « vraie vie ». Salle et scène, comédiens et spectateurs, tout se confondait dans une espèce d'unité enfin retrouvée.

La difficulté du chant tient surtout à la parfaite synchronisation des répliques ; certains passages se déroulent à un rythme qui coupe le souffle, et c'est au vol que les répliques doivent être saisies. Ces problèmes de mise au point avaient tous été surmontés à la dernière représentation, à laquelle j'ai assisté. Le spectacle était rodé, les chanteurs avaient gagné suffisamment d'aisance pour donner l'impression, par moments, qu'ils s'amusaient avec nous. C'est un bonheur rare à l'opéra. Le personnage de Falstaff avait été tiré un peu trop du côté de la bouffonnerie uniforme ; le monologue au début du troisième acte, durant lequel Falstaff, trompé et trempé, exprime son amertume, se déroulait comme une confession loufoque, d'autant plus que le bonhomme apparaissait vêtu de ses seuls dessous. Cela faisait oublier la complexité que Shakespeare lui avait donnée, dans *Henri IV* beaucoup plus que dans *les Joyeuses Commères de Windsor.* Toutefois, ses apparitions avaient leur poids : Falstaff ne passait pas inaperçu quand il était là. Ce qui n'était pas le cas de Ford ; le comédien qui jouait ce personnage n'est doué apparemment ni pour le chant ni pour le jeu scénique. Mais le reste de la distribution, surtout du côté féminin, était à la hauteur des ambitions du metteur en scène.

Alexandre Lazaridès