

Le viol, arme de guerre *The Rape of Lucretia*

Alexandre Lazaridès

Numéro 107 (2), 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26182ac>

[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. (2003). Compte rendu de [Le viol, arme de guerre : *The Rape of Lucretia*]. *Jeu*, (107), 179–181.

Le viol, arme de guerre

Vérité des légendes

Depuis le 12 juillet 1946, date de la création de *The Rape of Lucretia* au festival de Glyndebourne, le premier opéra de chambre de Britten – qui est aussi une première à l'Opéra de Montréal – demeure d'une triste actualité. Il y est question de guerre, plus précisément de cette arme, sans doute une des plus anciennes qui soit, qu'est le viol dans un contexte militaire. De brefs extraits de films et de documentaires sont parfois projetés en fond de scène, dans un flou qui atténue leur violence de toutes sortes – violences des armes, violences policières, violences érotiques... Ces images, dérangeantes autant par leur contenu que par leur irruption, chargent l'opéra de leur potentiel effroyable en soulignant le caractère immémorial du viol en tant qu'arme de guerre. Walter Benjamin l'avait bien dit : « Il n'existe aucun témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. »

C'est à Tite-Live que l'on doit le récit fondateur de la légende de Lucrèce. On y apprend que le fils de Tarquin le Superbe, Sextus Tarquin (Tarquinius, chez Britten), prince de Rome rustre et débauché, traite « la fière cité comme si elle était sa putain ».

La « cité », c'est-à-dire les femmes. S'étant enflammé pour la chaste Lucrèce, l'épouse de son parent Tarquin Collatin, il casse la résistance de cette femme réputée pour sa fidélité conjugale par un chantage ignoble et la viole. Après avoir avoué sa honte à son mari, pourtant tout prêt à lui pardonner (mais lui pardonner quoi ? pourrait-on demander), elle se suicide. Le librettiste anglais a voulu souligner la récupération politique du drame en faisant du jaloux Junius (qui était en fait le propre frère de Lucrèce), l'instigateur cynique du viol. Une fois le forfait accompli, il l'exploitera sans vergogne pour soulever la population contre les rois étrusques qui seront pour toujours chassés de Rome. Lui-même sera consul de la nouvelle République.

Si nous partageons sans peine la dénonciation de la violence que subissent les innocents, il est beaucoup plus difficile de partager la pensée de Britten sur un autre thème qui lui est cher, celui de la rédemption christique, traité ici de façon insistante, voire intempestive. À ce sujet, le tableau final en dit long. On y voit, au premier plan, le corps inerte de Lucrèce sur lequel sont penchés son mari, ses deux servantes et Junius, alors que, plus au fond, en transparence à travers des voiles blancs, on voit l'odieux Tarquinius, dos dénudé au public, ouvrir les bras à la manière d'un

The Rape of Lucretia

OPÉRA EN DEUX ACTES ; LIVRET DE RONALD DUNCAN, D'APRÈS LA PIÈCE D'ANDRÉ OBEY *LE VIOL DE LUCRÈCE* ; MUSIQUE DE BENJAMIN BRITTEN. MISE EN SCÈNE : RENAUD DOUCET ; DÉCORS ET COSTUMES : ANDRÉ BARBE ; ÉCLAIRAGES : GUY SIMARD. INTERPRÉTATION : L'ENSEMBLE DE LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC, SOUS LA DIRECTION DE WALTER BOUDREAU. AVEC LURETTA BYBEE, MEZZO-SOPRANO (LUCRETIA), ALAIN COULOMBE, BASSE (COLLATINUS), ALEXANDER DOBSON, BARYTON (JUNIUS), COLLEEN GAETANO, SOPRANO (CHEUR DE FEMMES), NOËLLA HUET, MEZZO-SOPRANO (BIANCA), KURT LEHMANN, TÉNOR (CHEUR D'HOMMES), AMY PFRIMMER, SOPRANO (LUCIA) ET AARON ST. CLAIR NICHOLSON, BARYTON (TARQUINIUS). PRODUCTION DE L'OPÉRA DE MONTRÉAL, EN COLLABORATION AVEC LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC, LE CENTRE PIERRE-PÉLADEAU ET LE NEW JERSEY OPERA FESTIVAL, PRÉSENTÉE À LA SALLE PIERRE-MERCURE DU CENTRE PIERRE-PÉLADEAU LES 11, 13, 15 ET 17 AVRIL 2003.

crucifié, immobile sous un éclairage qui le sublime par ses dorures. Ce tableau peut laisser perplexe, mais il faut se rappeler qu'une certaine théologie chrétienne estime que ceux par qui le scandale arrive sont, par là même et de toute éternité, inscrits dans les desseins rédempteurs de Dieu, puisqu'il faut qu'il y ait péché pour susciter la rédemption. Et les instruments dociles de la volonté divine méritent bien eux aussi d'être rédimés.

Si l'on devait accepter de considérer que la violence est d'abord un « péché » que seul le Christ peut extirper du cœur des hommes, que faire en attendant une éventuelle intervention divine au terme des temps ? Peu de chose, voire rien, semble répondre Britten, de façon résignée sinon défaitiste. Dans l'épilogue de l'opéra, confié aux deux chœurs, l'humanité est simplement renvoyée à l'amour de Jésus qui est « tout ». Notre impuissance devant le mal serait-elle si totale ? Les protestations qui se sont élevées partout à travers le monde lors du conflit récent au Moyen-Orient laissent croire que l'humanité refuse de se croiser les bras devant les seigneurs de guerre. Même empreint d'impuissance, cet optimisme protestataire paraît préférable à la résignation prônée par Britten. Autre sujet d'espoir : le fait que le viol a été reconnu par les nations occidentales comme une arme de guerre est une victoire symbolique considérable, même si les résultats en sont encore mitigés. Par son œuvre, le compositeur britannique y aura contribué, alors même que sa pensée semble se détourner de tout espoir de changer la prétendue nature humaine.

Au nom d'Eschyle

The Rape of Lucretia est écrit pour huit voix et treize instruments. Après le grand opéra qu'était *Peter Grimes*, d'un an antérieur, Britten avait opté pour une œuvre aux effectifs restreints afin d'en faciliter la production dans le contexte difficile de l'après-guerre. Le succès ne sera pas immédiat. On en est d'autant plus étonné que l'œuvre possède une force et une variété rares, à en juger surtout par la production montréalaise. La présence d'André Barbe, dont nous avons admiré le travail dans une précédente production¹, se fait sentir dans une scénographie à la fois simple et efficace. Des voiles blancs qui coulissent sur des rails sinueux suffisent pour créer les divers lieux de l'action, du camp romain à la chambre à coucher de Lucretia. Les comédiens les manœuvrent à vue, dans un effet de distanciation voulu par Britten qui a accordé à la narration faite par les deux chœurs d'hommes et de femmes une priorité évidente par rapport à l'action. Ce choix nous renvoie à la tragédie grecque, à Eschyle plus particulièrement.

Chez l'ancêtre grec comme chez Britten, les chœurs sont les témoins indispensables de l'action qu'ils semblent susciter par leurs commentaires et leurs descriptions, élargissant le cadre de l'action à celle, bien plus immense, de la folie humaine. Britten a voulu que chaque chœur ne soit composé que d'une personne, un homme et une femme en habits de ville noirs. Tout au long de la représentation, ils se tiendront dans une sorte de guérite de part et d'autre de l'avant-scène. Les résultats de ce parti pris sont parfois saisissants, telle la scène insupportable du viol, mimée comme des somnambules par les protagonistes, tandis que les chœurs racontent les événements. À

1. Il s'agit de la *Kátya Kabanová* de Janáček. Voir *Jeu* 98, 2001.1, p. 143-146.



The Rape of Lucretia, opéra
de Benjamin Britten (Opéra de
Montréal, 2003). Photo: Yves Renaud.

mentaire imposée aux femmes est cette robe étrange à l'énorme traîne boursouflée dans laquelle est engoncée Lucretia, venue pour dire son désespoir à son mari accouru du front. Tel un insecte accablé d'un lourd fardeau, elle marche à grand-peine dans ces tissus corsetés qui disent sa servitude de femme.

Les éclairages de Guy Simard modulaient les ambiances, opposant ou juxtaposant les zones d'ombre et les grands pans de lumière, moulant parfois les visages comme des masques par des éclairages en contre-plongée, à l'image de l'univers angoissé de Britten. Renaud Doucet, dans ces conditions, a mené sa mise en scène sans aucun temps mort ni concession à l'esthétique décorative. La chose est rare à l'opéra et mérite d'être soulignée, mais cela aura peut-être déçu tous ceux qui ne demandent à l'opéra que d'être un aimable divertissement.

La distribution était dominée par la prestation puissante du chœur d'hommes du Manitobain Kurt Lehmann, par la virilité insolente du Tarquinius de Aaron St. Clair Nicholson de la Colombie-Britannique et par la douceur de la servante Bianca jouée par la Québécoise Noëlla Huet. Il manquait au couple formé par Lucrèce et Collatinus une certaine conviction ; la scène du suicide, difficile à rendre, il est vrai, de façon distanciée, s'en est quelque peu ressentie. Enfin, à la tête d'un ESMCQ discipliné, Walter Boudreau soutenait le plateau avec sa rigueur habituelle et une attention redoublée. **J**

l'avant-scène, un sentier en forme d'arc relie les deux loges, traçant une frontière pour les personnages de l'histoire qui ne la franchiront jamais. Ce sentier est recouvert de livres aux formats disparates, tous largement ouverts, pour ainsi dire éventrés, exhibant la patine plus ou moins jaunie de leurs pages, comme autant de dalles fragiles qui pavent la Voie lactée des connaissances humaines, pourrait-on croire.

Dans le même esprit symbolique, les costumes, dus au même André Barbe, transcendent l'idée d'époque. Ils appartiennent à tous les temps et autant à la réalité qu'à l'imaginaire. Aux hommes, les couleurs tranchées, le rouge et le noir surtout, et les formes audacieuses ; aux femmes, les couleurs pastel et les lignes sobres. Deux mondes s'opposent par ces couleurs et ces formes. Une exception à la règle de sobriété vesti-