

Entre théâtre et opéra *Ariane à Naxos*

Alexandre Lazaridès

Number 114 (1), 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24886ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (2005). Review of [Entre théâtre et opéra : *Ariane à Naxos*]. *Jeu*, (114), 77–80.

Entre théâtre et opéra

Ariane à Naxos

OPÉRA EN UN PROLOGUE ET UN ACTE ; LIVRET DE HUGO VON HOFMANNSTHAL ; MUSIQUE DE RICHARD STRAUSS. MISE EN SCÈNE : CHRIS ALEXANDER ; DÉCORS : ROBERT A. DAHLSTROM ; COSTUMES : BRUNO SCHWENDEL ET CYNTHIA SAVAGE ; ÉCLAIRAGES : GUY SIMARD. INTERPRÉTATION : ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL, SOUS LA DIRECTION DE JACQUES LACOMBE. AVEC ALLISON ANGELO, SOPRANO (NAIADE), MARC BELLEAU, BARYTON-BASSE (TRUFFALDIN), PETER BLANCHET, TÉNOR (MAÎTRE DE DANSE), GEORG MARTIN BODE (MAJORDOME, RÔLE PARLÉ), NILS BROWN, TÉNOR (SCARAMOUCHE), PASCAL CHARBONNEAU, TÉNOR (BRIGHELLA), ÉTIENNE DUPUIS, BARYTON (PERRUQUIER), JOHN FANNING, BARYTON (MAÎTRE DE MUSIQUE), ANTONIO FIGUEROA, TÉNOR (OFFICIER), CLAUDE GRENIER, BASSE (LAQUAIS), MICHAEL HENDRICK, TÉNOR (TÉNOR, BACCHUS), ALINE KUTAN, SOPRANO (ZERBINETTE), DANIELLE LEBLANC, MEZZO-SOPRANO (COMPOSITEUR), MIA LENNOX-WILLIAMS, MEZZO-SOPRANO (DRYADE), MARINA SHAGUCH, SOPRANO (PRIMA DONNA, ARIANE), MARIE SIMONEAU, SOPRANO (ÉCHO) ET AARON ST. CLAIR NICHOLSON, BARYTON (ARLEQUIN). PRODUCTION DE L'OPÉRA DE MONTRÉAL, PRÉSENTÉE À LA SALLE WILFRID-PELLETIER LES 6, 8, 11, 13 ET 17 NOVEMBRE 2004.

Tout se passe comme si, dans la rivalité entre parole et musique qui traverse l'histoire de l'opéra, c'est la seconde qui avait triomphé. Les auteurs de livret sont laissés-pour-compte, comme les paroliers de la chanson populaire contemporaine, et les amateurs, même avertis, ne se rappellent que vaguement leur nom, s'ils ne l'ignorent tout simplement pas. Pourtant, sans Da Ponte, Mozart, même s'il affirmait que la poésie doit être « la fille obéissante de la musique », aurait-il écrit sa trilogie des *Noces de Figaro*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte*, ou Verdi, sans Boito, ses deux ultimes chefs-d'œuvre, *Otello* et *Falstaff*? Au début du XX^e siècle, la collaboration entre le poète, dramaturge et romancier Hugo von Hofmannsthal et Richard Strauss avait donné naissance à quelques fleurons du répertoire, six titres au total, dont *le*

Ariane à Naxos de Richard Strauss, sur un livret de Hugo von Hofmannsthal, mise en scène par Chris Alexander (Opéra de Montréal, 2004). Sur la photo : Marina Shaguch (Prima donna), Danièle LeBlanc (Compositeur) et Aline Kutan (Zerbinette). Photo : Yves Renaud.



Chevalier à la Rose (1911), qui fit de Strauss une célébrité européenne, et cette *Ariane à Naxos* (1916), composée sur le livret le plus original sans doute de sa production lyrique. L'Opéra de Montréal a eu l'excellente idée de la retenir pour la saison 2004-2005.

Entre tradition et modernité

Pourtant, la relation entre les deux hommes n'allait pas sans tensions, chacun ayant une vue affirmée sur l'œuvre à faire. Strauss possédait un certain flair dramaturgique (il a rédigé lui-même trois des livrets de ses quinze opéras, mais non des plus réussis, il est vrai), et ses exigences se manifestaient de façon parfois impérieuse dans la correspondance qu'il entretenait avec ses librettistes (parmi lesquels il faut compter un autre nom bien connu, Stefan Zweig, auteur du livret de *la Femme silencieuse*, 1935). Hofmannsthal avait du goût pour la musique, mais n'en avait pas une connaissance théorique ou technique suffisante. Cela ne l'empêchait pas, dans certains cas, de tenir tête à Strauss pour des raisons qui tenaient autant de la caractérisation du personnage que du bon goût – du bon goût tel qu'il se définissait dans l'empire austro-hongrois sur sa fin, la nuance y étant tenue pour préférable à la couleur et l'allusion, à l'affirmation. Strauss penchait plutôt pour les contours nets, même au risque d'une certaine simplification. De l'opposition, à la fois esthétique et idéologique, entre les deux hommes résultait une complémentarité, sorte de mise à distance autant de la tradition que de la modernité, dont l'œuvre sortait gagnante au total.



Après *le Chevalier à la rose*, Hofmannsthal proposa à Strauss le sujet d'un intermède pour *le Bourgeois gentilhomme* de Molière, en remplacement de la « cérémonie turque pour ennoblir le Bourgeois » de l'acte IV, sur un thème souvent traité depuis le XVII^e siècle, celui d'Ariane abandonnée par son amant Thésée sur une île déserte. Cette première version (1912) d'*Ariane à Naxos* durait moins d'une heure, mais ne fut pas un succès, parce que, insérée dans le chef-d'œuvre de Molière, elle formait un spectacle beaucoup trop long, environ six heures !

Modernité de Strauss ?

D'où l'idée, on ne peut plus heureuse, qui vint à Hofmannsthal de renoncer à cette insertion en faveur d'un Prologue traité en « conversation musicale » par l'usage presque exclusif de récitatifs (le rôle du Majordome est même parlé) afin de créer l'illusion du théâtre par opposition au second acte, l'opéra proprement dit, où le chant retrouve ses droits. L'utilité en était double, car non seulement un opéra d'une seule

heure était trop court pour remplir une soirée, mais aussi le mélange des genres qu'on y trouvait devenait trop audacieux en dehors du contexte bouffon qu'était la « turquerie » de Molière. En effet, les lamentations d'Ariane étaient interrompues par les commentaires incongrus de quatre lurons sortis de la commedia dell'arte et se disputant le cœur de la délurée Zerbinette (son cœur penche pour Arlequin), dans un mélange tout à fait novateur, donc osé pour le genre lyrique, de la tragédie et de la farce. En fait, les deux intrigues semblent se dérouler séparément, même si certains lazzi s'adressent directement à Ariane qui n'y répond jamais, se contentant d'agir comme si elle les avait tout de même entendus. À tant d'audace du livret, il fallait une justification ou, à tout le moins, une explication.

Le nouveau Prologue était assez long pour former un acte séparé. On y apprend, par la bouche d'un Majordome sec et grandiloquent, que son patron, un riche mécène viennois du XVIII^e siècle, a commandité un opéra pour réjouir ses invités d'un soir. Cet opéra serait suivi d'une comédie et d'un feu d'artifice. Le Compositeur est scandalisé que son œuvre chérie, son *Ariane à Naxos* amoureusement peaufinée, soit ainsi confondue avec de vulgaires divertissements. La Prima donna et le Ténor, futurs Ariane et Bacchus, rouspètent à leur tour contre une telle promiscuité. L'indignation atteint son comble quand le Majordome, quelque temps après, leur fait part de la nouvelle décision qui vient d'être prise en haut lieu : pour ne pas prolonger indûment la soirée, les deux pièces, tragédie et comédie, devront être jouées en même temps... Loin de partager l'indignation des chanteurs précédents, les acteurs comiques sont ravis. Le Prologue finit dans la brouille générale – à l'exception d'un émouvant tête-à-tête entre le Compositeur et Zerbinette.

Le second acte n'est que l'intermède de la version originale, quelque peu remanié dans son texte et sa musique, pour la scène finale en particulier. Mais le sens en était dorénavant modifié par le Prologue qui, en exposant ironiquement l'envers du décor, produisait des effets de distanciation que n'aurait pas désavoués Brecht. L'opéra commandité est une œuvre d'art sans doute, mais c'est aussi un spectacle, donc socialement et économiquement connoté. L'opéra de Strauss en garde une allure curieusement moderne, voire postmoderne, de par cette « impureté » caractéristique que constitue le mélange de genres et d'époques, de considérations artistiques et de contraintes techniques. Relevons à ce sujet le clin d'œil de Hofmannsthal qui fait dire à Ariane – elle croit ne parler que du cœur humain – : « Ici, rien n'est pur ; ici, tout est mêlé »... Cette seconde version d'*Ariane à Naxos* fut créée en 1916 et obtint un franc succès.

Ariane à Montréal

La production de l'Opéra de Montréal prend des libertés, pour la plupart heureuses, avec les indications originales. Ainsi, le Prologue se déroule de nos jours dans une galerie d'art, grand espace impersonnel aux lignes géométriques et aux couleurs froides. À l'arrière-plan, des cuistots s'affairent à monter les pièces d'un buffet. À l'avant-scène, l'opposition entre les deux groupes d'interprètes qui arrivent l'un après l'autre (ils font semblant de s'ignorer mutuellement) est soulignée par les habits, tenue de soirée ou de ville pour les uns, banals et bigarrés pour les autres. Les genres artistiques reflètent les inégalités sociales, semble-t-on nous dire. Au second acte, l'île où se morfond Ariane vêtue en reine de tragédie est représentée par deux demi-cylindres

Ariane à Naxos, mise en scène par Chris Alexander (Opéra de Montréal, 2004). Sur la photo : Aaron St. Clair Nicholson (Arlequin), Marc Belleau (Truffaldin), Marina Shaguch (Ariane), Nils Brown (Scaramouche) et Pascal Charbonneau (Brighella).
Photo : Yves Renaud.

dorés qui coulissent l'un dans l'autre sur un podium. Quant aux personnages de la commedia dell'arte, ils portent leurs costumes typiques.

Une immense croisée occupe tout le fond de scène et ne laisse jamais oublier la tension entre l'action située dans le passé et l'espace contemporain où elle se déroule. Cette première tension sous-tend le déphasage, temporel celui-là, entre l'*opera seria* d'Ariane, dont le thème est immémorial, et la farce jouée par Zerbinette et ses comparses. Le croisement du « réel » montré dans le Prologue et de l'« imaginaire » emprunté à la mythologie grecque et aux masques italiens aurait sans doute réjoui à la fois Hofmannsthal et Strauss. De plus, de part et d'autre de la scène, autour de deux tables dressées et servies, les invités en tenue de soirée (certains d'entre eux sont des personnages du Prologue) assistent au spectacle, eux-mêmes spectacle pour nous, redoublant ainsi l'effet troublant de théâtre dans le théâtre, car voir sur scène des spectateurs fictifs sème dans l'esprit du spectateur installé dans la salle et qui se croit « réel » un doute sur sa réalité. Il se sent comme pris en faute de crédulité lorsque les frontières entre fiction et réalité sont ainsi délicieusement ébranlées. Achievant de brouiller les cartes, Zerbinette se mêlera aux invités pour en lutiner certains...

Astuce finale : quand Ariane renonce à son chagrin pour se laisser emporter par Bacchus, qu'elle prend pour le messager de la mort, et que les invités s'appêtent à applaudir, voici que les feux d'artifice annoncés (mais que nous avions oubliés un peu) fusent au-delà des immenses croisées, comme pour couronner l'exaltation d'Ariane, éperdue entre les bras de Bacchus. Ainsi, le dernier mot sera laissé à l'illusion d'amour plutôt qu'à la lucidité un peu cynique de Zerbinette dont les comparses s'étaient entre-temps éclipsés pour laisser le champ libre aux grandes envolées lyriques du duo final.

On ne peut que saluer l'intelligence et le brio avec lesquels le metteur en scène Chris Alexander a conduit cette production. Une seule réserve concerne deux jeux de scène trop gratuits. Le premier a trait au piano de concert traîné sur scène pour le grand air de Zerbinette, *Grossmächtige Prinzessin* (« Grande et puissante princesse » ; la soprano Aline Kutan, qui, tout au long de la soirée, a dominé la distribution par la vivacité de son jeu et l'aisance de son chant, s'y est surpassée). Or, cet air, un des plus impressionnants que Strauss ait écrit, aurait dû s'adresser à Ariane, immobile à l'arrière-plan. Ici, il est détourné de son but et semble n'être qu'une toile de fond vocal pour les minauderies adressées par Zerbinette à son pseudo-accompagnateur en frac (le vrai pianiste était dans la fosse). Le second jeu de scène, plus bref, est celui où Bacchus arrive dans un « carrosse » d'épicerie, vautre sur des jéroboams de champagne, d'entrée de jeu peu crédible en tant que dieu et en tant qu'amant. Ces jeux de scène trop gros et destinés d'abord à faire rire déséquilibrent le rapport entre l'*opera seria* et la farce en faveur de cette dernière : on se serait cru dans Offenbach ! Quoiqu'il en soit, rarement une mise en scène aura-t-elle autant cultivé l'ambiguïté fertile entre théâtre et opéra. On aimerait bien savoir ce que Giorgio Strehler en faisait dans sa célèbre mise en scène d'*Ariane à Naxos* donnée à La Scala de Milan en 1950... j