

Opéra et scénographie

Jacques-Henri Lardet

Volume 27, Number 109, December 1982, January–February 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54383ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lardet, J.-H. (1982). Opéra et scénographie. *Vie des Arts*, 27(109), 27–29.

OPÉRA ET SCÉNOGRAPHIE

Jacques-Henri LARDET



Qu'est-ce que l'opéra? Texte, diront certains. Musique, affirmeront d'autres. Pourtant, l'opéra est aussi un enchantement pour l'œil. Trois œuvres présentées au cours de l'été dans le cadre du Festival d'Ottawa, au Centre National des Arts, ont permis de replacer, dans une perspective historique, les trois composantes de l'opéra: livret, *bel canto* et scénographie.

Dans la première scène de *Capriccio* de Richard Strauss, deux personnages, Flamand, le musicien, et Olivier, le poète, discutent des mérites respectifs du texte ou de la musique dans les opéras, chacun défendant l'art dont il est le serviteur: «Prima le parole—dopo la musica», clame Olivier, et Flamand de répondre: «Prima la musica—dopo le parole». C'est bien là en effet, résumé brièvement, le dilemme de l'opéra depuis plus de trois siècles, depuis que le genre existe. Se donnant pour fils de la Tragédie grecque, l'opéra florentin annonça, dès l'aurore des temps lyriques, sa dette envers les Lettres. Mais si la littérature demeure l'aliment de l'opéra, ou peut-être sa fascination cachée (qu'on pense à *Louise*, «roman musical»), l'art lyrique a fourni mille exemples de son pouvoir sur les lettres et ses artisans, de Stendhal à Pierre-Jean Jouve, de Balzac à Nietzsche, sans oublier la pléiade d'écrivains obscurs fascinés par le chant, dont Ernest Legouvé n'est pas le plus médiocre. Il fallait que des écrivains, profanes ou connaisseurs, puissent livrer poèmes, méditations, contes et fictions, où l'opéra et la voix passent comme les fantômes d'un monde très proche et puissant.

Quoi qu'il en soit, l'histoire de l'opéra se présente d'abord comme une alternance entre la primauté du texte sur la musique et la primauté de la musique sur le texte. Et pourtant on aura sans doute quelque peine à admettre ce qui, en notre 20^e siècle finissant, apparaît comme un insoutenable paradoxe: en ses débuts, l'opéra est un art pour la vue. Ce qui constitue son originalité fondamentale, dans les premières années du 17^e siècle, ce qui fait son succès extraordinaire auprès d'un public d'abord aristocratique, mais bientôt populaire ou du moins bourgeois, ce n'est pas la nouveauté de la forme musicale du *dramma per musica*, ce sont les possibilités du spectacle qui en découlent.

1 et 2. *Rinaldo*, de Hændel, au Festival d'Ottawa 1982.
(Phot. Fernand Leclair)

À cet égard le choix des ouvrages retenus cette année par le Festival d'Ottawa reflète parfaitement les trois aspects fondamentaux soulignés par l'évolution historique du genre, qu'il s'agisse de l'importance de l'élément visuel et scénographique dans l'opéra baroque comme le *Rinaldo* de Hændel, ou bien de l'importance du livret dans un ouvrage comme *l'Enlèvement au sérail* de Mozart, ou enfin du pur *bel canto* comme dans *Lucie de Lammermoor* de Donizetti.

Rinaldo

Lorsque *Rinaldo* fut créé à Londres au Queen's Theatre, le 24 février 1711, l'accueil du public fut proprement triomphal. L'auteur du livret, Aaron Hill, n'avait guère ménagé les possibilités d'effets scénographiques puisque telle était à l'époque la condition nécessaire à tout succès pour les ouvrages lyriques. Rien n'avait été épargné, et on raconte même qu'un vol d'hirondelles avait été lâché pendant l'air des oiseaux d'Almirena «Augelletti che canto». Le satiriste Joseph Addison n'avait pas hésité à écrire dans le *Tatler*: «Il est à craindre que l'on ne pourra jamais faire sortir les hirondelles du théâtre. Il ne faut pas oublier les désagréments causés aux têtes des spectateurs.» Quoi qu'il en soit, ce qui importe ici, c'est de rappeler que dans la tradition baroque, l'opéra est d'abord conçu pour la vue, et un bon ouvrage lyrique doit permettre le déploiement de tous les émerveillements scénographiques. C'est bien dans cette tradition que s'inscrit la production de *Rinaldo* du Festival d'Ottawa.



2

Jardins enchantés, magiciens, dragons volants crachant du feu et de la fumée, monstres marins, esprits mauvais s'agitant dans l'ombre, palais baroques, navire assailli par des sirènes, rochers qui s'entrouvrent, scènes de transformation, char d'or tiré par des créatures fantastiques et dantesques, les gigantesques portes de Jérusalem s'ouvrant sur l'armée des Croisés conduite par Rinaldo, vainqueur des Sarrasins et du pouvoir diabolique de la reine Armide, grand oiseau aux plumes vertes, bleues et argentées sur lequel le magicien s'envole, rien de tout cela, rien de toute cette machinerie théâtrale, ne manque à cette production qui comptera sans aucun doute comme l'une des plus belles réalisations scéniques des vingt dernières années. C'est le triomphe de l'imagination, de la fantaisie, des fantasmes, car le metteur en scène Frank Corsaro et le décorateur Mark Negin ont bien vu que dans ce livret au caractère assez élémentaire, c'est toute la dichotomie du Bien et du Mal qui s'impose: d'un côté, les Chrétiens, la lumière, la justice, la pureté d'Almirena, l'amour et la fidélité de Rinaldo; de l'autre, les Sarrasins, les ténèbres, la magie, les grottes. Mais, dans un camp comme dans l'autre, ce sont toujours des personnages irréels, des êtres féeriques, qu'ils soient diaboliques ou placés sous la bannière du droit divin. Cette constatation n'est pas sans intérêt si l'on songe que les Jésuites n'hésitaient pas, pour renforcer l'efficacité pédagogique de leur théâtre, à utiliser des machines fort complexes. Ainsi, en 1597, on a pu voir à Munich Lucifer précipité en enfer avec pas moins de trois cents diables!

Il faut aussi considérer que l'opéra baroque a mis en place un véritable système de livrets héroïco-mythologiques reprenant toujours plus ou moins les mêmes thèmes, voire les mêmes personnages, et parallèlement un arsenal de décors récurrents qui gouvernait la topographie de l'univers lyrique. Et force est de constater qu'avec une douzaine de décors il était possible, à l'époque de Hændel, de répondre aux exigences de n'importe quel livret d'opéra, qu'il s'agisse de la salle du palais, du jardin enchanteur ou enchanté, du camp militaire, de la marine qui permettait tous les effets de tempête ou de naufrage, du désert qui résumait tous les maléfices que de perfides enchanteresses pouvaient faire subir à la nature et aux êtres bons. Autant d'éléments que l'on retrouve dans *Rinaldo* qui reflète bien la contradiction du genre baroque puisque d'un côté on cultive une esthétique de la surprise en montrant ce qui n'a encore jamais été vu, mais qu'en même temps les livrets font appel à un certain nombre de lieux obligés qui, pour un spectateur un peu averti, semblent exclure toute possibilité de surprise.

C'est avec un sens artistique rare que Frank Corsaro et Mark Negin ont réussi à faire revivre, sans les rendre ridicules ou grotesques aux yeux d'un public habitué à d'autres conventions théâtrales, toutes les splendeurs de l'opéra baroque. En janvier 1984, le Canada pourra être fier d'offrir un tel présent au Metropolitan Opera pour la célébration de son centième anniversaire.

L'Enlèvement au sérail

C'est un univers bien différent que celui de l'*Enlèvement au sérail*. Il n'y a peut-être pas chez Mozart d'œuvre plus merveilleuse, au sens plein du terme, que celle-ci. Tout n'y est qu'enchantement, étincelles de malice, poésie rieuse. «Ici, écrit René Dumesnil, l'impossible devient naturel. Les pires complications, insurmontables partout ailleurs, s'évanouissent pour que nous trouvions notre joie dans le bonheur des personnages qui, si mélodieusement, nous ont fait partager leurs désirs et leurs espoirs.» L'*Enlèvement au sérail*, c'est l'âme du printemps. Non pas le printemps de l'équinoxe et des giboulées (celui du *Non so più de Chérubin*), mais celui qui tend déjà vers la plénitude du solstice: l'âme de l'adolescence qui se transmue en virilité. Ce n'est pas seulement le premier opéra véritablement scénique de Mozart, c'est aussi le premier qui absorbe les forces créatrices du musicien au moment où il se dégage d'une crise et, à ce titre, le libère à la façon d'un psychodrame. La joie de vivre qui y pétillote est d'ordre musical et scénique bien plus que d'ordre psychologique: pour la première fois, ce ne sont pas des personnages à qui le musicien confie, simplement, l'expression de sentiments conformes à la situation, ce sont des êtres qui deviennent réels par la musique. Mozart vise à la vérité, et non à l'émotion, encore moins à la sentimentalité. Et pourtant...

Et pourtant, il est un passage qui dépasse, et de loin, la simple donnée du livret. C'est, au moment où les deux amoureux sont condamnés à mort, la joie étrange qu'ils chantent de s'unir dans la mort. Belmonte, pour commencer, exprime le tragique de la situation: c'est lui qui est la cause de la perte de Konstanze. Jusqu'ici, nous sommes dans la situation fictive d'un drame que nous n'arrivons pas à prendre vraiment au sérieux. Nous ne sommes touchés qu'en surface par cette tragédie de conte. Or, voici qu'intervient, de façon bouleversante, le grand Mozart! Par une brusque rupture de plans, la situation est dépassée, même anéantie. Il n'y a plus ici de Konstanze ni de Belmonte, ni de condamnation fictive à une mort de théâtre. Il y a la pure méditation musicale sur la mort: il y a la présence de la Mort! Sur les mots: «Was ist der Tod? Ein Übergang zur Ruh, und dann, an deiner Seite, ist der Vorgeschmack der Seligkeit» (Qu'est-ce que la mort? Un passage, au delà, vers la paix, et puis, à tes côtés, un avant-goût de la béatitude), sur ces mots, s'élève la voix nue du soprano. Ce passage, capital pour comprendre l'*Enlèvement au sérail*, n'est pas seulement imposé par le livret. Mozart y trouve des accents tels que nous quittons ici le plan scénique. Il y a dans son cœur, dans son âme, une inquiétude latente, et cette inquiétude commence à prendre un aspect religieux. Mozart est prêt, dorénavant, à écrire la prodigieuse Messe en ut mineur.

Il résulte de tout cela qu'un metteur en scène, un bon metteur en scène (et c'est le cas de David Alden), et qu'un décorateur, un bon décorateur (et c'est le cas de Jocelyn Herbert), ne peuvent se contenter du premier niveau d'interprétation et faire de cet ouvrage une aimable turquerie propre à faire sourire les enfants. Tout l'aspect visuel de la production d'Ottawa en témoigne.

Par l'extrême stylisation des décors, le spectateur est d'emblée transporté dans un univers qui est bien celui de Mozart, un univers qui n'est pas réel, mais qui est vrai. Qu'importe le décor lorsque seuls comptent les sentiments qui animent les personnages et qui émanent de l'âme profonde de Mozart! En cela, Jocelyn Herbert et David Alden n'ont pas trahi le compositeur. Si les tons bleu pastel de ce monde turc d'images d'Épinal dominant, c'est pour nous rappeler qu'il s'agit d'abord d'une comédie, d'un *Singspiel*, mais les deux protagonistes, Belmonte et Konstanze, vêtus de noir, nous rappellent, eux, qu'au delà de la comédie, il y a un deuil, celui de l'amour, tout comme dans *Così fan tutte*.

«O Qual der Seele!» (Ô torture de l'âme), chantera Belmonte, et l'âme, c'est le rendez-vous ultime avec soi-même. C'est bien là, en effet, la caractéristique du personnage de Belmonte qui, par là même, donne le ton à la production tout

entière: le repliement sur soi-même. Cet être qu'on s'attendait à voir emporté par l'enthousiasme de son entreprise est retenu, non par la crainte ni par la timidité, mais par une sorte d'excès d'amour! Et, à travers la scénographie de Jocelyn Herbert et de David Alden, qui est celle d'un univers clos, étouffant à la limite, où la porte qui se ferme devient un symbole, oh! combien évident, et où les deux protagonistes, tout en noir, font figure de taches d'encre, presque de géneurs, dans ce charmant univers de pastel et de lumière, on sent très vite le mal dont souffre Mozart: la nostalgie indicible et profondément déchirante de l'amour qui cherche toujours au-delà. On respire enfin dans la dernière scène lorsqu'apparaît le navire qui va les emporter, car c'est la seule ouverture, la seule échappée, sur le monde extérieur. À cet égard, il convient de rappeler que le décorateur Caspar Neher avait eu l'idée, à Salzbourg, en 1955, de figurer à l'arrière-plan une caravelle impatiente pendant tout le spectacle, clôturant la scène par l'image héraldique de l'espoir. L'espoir de Belmonte de retrouver sa Konstanze captive, de la libérer et de l'enlever loin de cet Orient barbare! L'espoir aussi de Mozart pour le grand départ de 1781: l'évasion de Salzbourg, les fiançailles avec cette autre Konstanze prisonnière de sa géole familiale, l'occasion donnée, aussi, de s'évader hors des contraintes de l'opéra *seria* avec ce *Singspiel* écrit dans sa langue maternelle par un librettiste souple et accommodant. Et, plus que tout cela, le grand départ pour les explorations de terres inconnues, la découverte du théâtre, de son théâtre à lui.



3. L'Enlèvement au sérail, de Mozart, à Londres, en 1854.
Gravure.
(Coll. Jacques-Henri Lardet)

Lucia di Lammermoor

Comme la peinture, la gravure et la littérature des dernières années du 18^e siècle ainsi que du 19^e siècle, la scène lyrique commence à intégrer à ses habitudes le style gothique, avec ses paysages nimbés de fantastique, ses cascades en liberté, ses grottes noyées sous une végétation luxuriante, ses ruines au clair de lune. Tout cela se fait au nom d'un souci de retour à la nature, mais, même si les contemporains ont pu croire à l'éviction des poncifs et à l'instauration d'un réalisme véritable, il est clair qu'on assiste alors au remplacement d'une convention exténuée par une autre convention, qui a pour elle le charme de la nouveauté. Et, de la gorge aux loups du *Freischütz* à l'horrible désert où est abandonnée l'héroïne d'*Euryanthe*, du cadre bucolique de *La Sonnambula* au décor champêtre de *La Straniera*, du château écossais des *Puritani* au château non moins écossais de *Lucia di Lammermoor*, on ne saurait dire que l'espace de l'opéra romantique, qu'il soit germanique ou italien, offre plus de variété que celui de l'opéra classique. À cet égard, la production de *Lucia di Lammermoor*, au Festival d'Ottawa, est parfaitement fidèle à la tradition. Et comment pourrait-il en être autrement? Perspective décentrée, décor plafonné, volonté

de monumentalisme, toiles peintes en trompe-l'œil, tout cela répond parfaitement aux exigences d'un livret qui fait évoluer des personnages sans grande consistance psychologique, à moins que le metteur en scène, c'est-à-dire l'interprète du texte, aille au-delà de la simple lecture élémentaire.

Dans la production du Festival d'Ottawa, le metteur en scène Olivier Reichenbach voit dans Lucia l'image de la femme-victime écrasée, anéantie dans un univers masculin par essence. Des projections du visage de Lucia exprimant tour à tour l'angoisse, la douleur ou la peur nous le rappellent tout au long du spectacle. Mais, dans ce sépulcre qu'est le décor brumeux et sombre de *Lucia di Lammermoor*, c'est en fait la folie qui se développe. Tous les personnages en sont victimes car tous n'agissent qu'en fonction d'une idée fixe, qu'il s'agisse, pour Enrico, de reconquérir sa fortune, pour Edgardo, de venger ses ancêtres ou, pour Lucia, d'épouser Edgardo. La folie est bien au centre de l'ouvrage, et, dès lors, la scène de l'égarement de l'héroïne n'est plus un prétexte à un simple exercice de bel canto, mais bien le paroxysme d'un lent et inéluctable processus de désintégration affective et psychologique en face de la cruelle réalité qui la meurtrit, le point d'aboutissement du développement d'une névrose auquel assiste le spectateur, presque en voyeur, et qui, dans une certaine mesure, se sent gêné d'applaudir à la folie de l'héroïne qui se débat jusqu'au délire et à la mort dans un univers fermé, dans des décors baignés dans un éclairage mystérieux et transparent qui mettent l'accent sur la présence de la lune et de la nuit, créant ainsi une atmosphère de clair-obscur qui n'est pas sans rappeler *Tristan et Isolde*, et qui souligne, par là même, l'aspect un peu irréel de la partition.

La nuit, lointaine et bleutée. C'est la nuit qu'on exécute les condamnés. La foule des invités au mariage, tour à tour saisie de joie ou de frayeur, contemple le cruel spectacle de la folie de la victime et s'en écarte tout aussitôt pour se figer dans la stupeur. C'est la nuit pleine où surgit, en même temps que le silence, la lune. Et la folie de Lucia est peut-être une exécution, mais c'est aussi, surtout, la dernière aventure de la lune libre.

4. *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, à Londres, en 1857. Signora Piccolomini dans le rôle de Lucia, et Signor Giuglimi dans celui d'Edgardo.
Gravure.
(Coll. Jacques-Henri Lardet)



On ne peut, ayant vu ces trois productions d'Ottawa, si différentes et en même temps si représentatives de l'histoire de l'opéra, s'empêcher de songer au jugement de Romain Rolland: «Le drame lyrique...l'œuvre la plus originale peut-être de la civilisation moderne». Quoi qu'il en soit, triomphe du rêve, de l'illusion, fuite de la réalité, du temps, j'ignore si le théâtre est plus le pays du réel que du vrai ou plus le pays du vrai que du réel, mais Anouilh avait bien raison de le définir comme le seul remède inventé par l'humanité pour lutter contre l'ennui.