

« Les contes d’Hoffmann »

Alexandre Lazaridès

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27370ac>

[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. (1991). Compte rendu de [« Les contes d’Hoffmann »]. *Jeu*, (58), 182–185.

C'est l'asservissement mécanique d'une classe rivée à sa montée et coincée dans la crainte de perdre l'inaccessible supériorité sociale.

Cette mécanique est trop parfaite, trop lisse, le rire trop attendu et supposé. Et je n'ai pas vraiment ri. Un peu déçue, quoique impressionnée, j'observais cette belle machine de l'extérieur. Ce qui faisait rire mes voisins semblait être l'orchestration des résidus bien domptés d'un vieux rire populaire grimant l'échelle sociale, à mi-chemin entre le haut et le bas, ni trop haut ni trop bas. Un rire qui relouque vers le haut qui le domine toujours et qui détourne le regard du bas qui l'habite encore. Un rire correct, sans être savant ni précieux. Un rire qui ne décline pas, qui ne compromet pas, qui ne risque rien, mais qui s'appuie, comme sur de lointains souvenirs bien ancrés dans le cœur, sur la provenance populaire de ceux qui tendent à s'en écarter. Ce bon spectacle pour rire, très bien fait, m'a laissée cependant un peu triste.

chantal gamache

«les contes d'hoffmann»

Opéra en trois actes, avec un prologue et un épilogue. Livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après les *Contes fantastiques* de E. T. A. Hoffmann. Musique de Jacques Offenbach. Mise en scène : Bernard Uzan; éclairages : Guy Simard; décors : Michael Eagan; costumes : l'Opéra de Montréal et Reiss-Gomez; rédaction des surtitres : Michel Beaulac; assistant chef d'orchestre : Brian Law. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Richard Bradshaw. Avec Franco Farina, ténor (Hoffmann), Robert McFarland, baryton (Lindorf, Coppélius, Dappertutto, le docteur Miracle), Odette Beaupré, mezzo-soprano (Nicklausse), Hélène Fortin, soprano (Olympia), Lyne Fortin, soprano (Antonia), Nadia Pelle, mezzo-soprano (Giuletta), Pierre Charbonneau, basse (Luther, Crespel, Schlemil), Gordon Gietz, ténor (Andrès, Spalanzani, Frantz, Pittichinaccio), Keith Boldt, ténor (Cochenille, Nathanaël), Gaëtan Labbé, baryton (Hermann), Maureen Browne, soprano (la mère d'Antonia), Gianna Corbisiero, soprano (Stella). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 20, 24, 29 novembre et les 1^{er}, 5 et 8 décembre 1990^{*}.

l'opéra : une musique à voir

Les Contes d'Hoffmann, généralement considérés comme le chef-d'œuvre d'un compositeur qui, tout au long du Second Empire, avait accompli l'exploit d'amuser la bourgeoisie en la tournant en dérision dans ses opérettes, demeure un opéra exceptionnel non seulement dans l'œuvre d'Offenbach mais dans tout le répertoire. À la seule audition, le charme en semble indéniable, et les mélodies «collent» à la mémoire, même si, à mon avis, l'ensemble manque quelque peu de souffle et que le recours à des formules de composition trop convenues tourne parfois au procédé. Mais voici qu'en habitant le corps des chanteurs, ceux-ci étant eux-mêmes situés dans un espace défini par le décor, l'éclairage et l'ensemble scénographique, cette musique se revêt d'un remarquable pouvoir d'évocation : preuve merveilleuse que l'opéra est une *musique à voir*.

À vrai dire, les moyens proprement musicaux mis en œuvre par Offenbach dans son opéra ne sont pas si différents de ceux qu'il avait employés dans ses célèbres opérettes où la bourgeoisie, les héros et les dieux étaient fustigés dans un grand

* Les trois dernières représentations ont été annulées à cause d'un conflit de travail à la Place des Arts.



Hélène Fortin, la poupée humaine qui interprète Olympia dans «Les oiseaux dans la charmille», un air des *Contes d'Hoffmann*. Photo : Les Paparazzi.

éclat de rire. Le rire lui-même n'est pas absent des *Contes d'Hoffmann*, en particulier dans le prologue et le premier acte. Sauf que les effets dramatiques, d'abord imperceptibles, s'imposent lentement à notre attention au fur et à mesure que l'action progresse. Et nous croyons sortir d'un rêve lorsque, arrivés à l'épilogue, nous retrouvons le décor et les personnages du début; nous nous rendons soudain compte que les lieux que nous avons quittés naguère avec le sourire aux lèvres, nous venons de les retrouver le cœur serré, incapables de les contempler du même œil. Tout le pouvoir du spectacle se résume dans ce contraste «émotif» entre le prologue et l'épilogue; le décor de la fin est le même que celui du début (une taverne de Nuremberg), il nous semble pourtant différent ici et là parce que l'œuvre nous a changés. Être changé : n'est-ce pas ce que nous attendons secrètement de tout art? C'est en voyant la musique d'Offenbach «représentée» que l'on en comprend vraiment la pertinence dramatique.

l'inquiétante étrangeté

S'inspirant d'un écrivain qui avait essayé de concilier une carrière de juriste et une vie de bohème, Offenbach exploite ici ce qui, dans le fantastique, ressemble le plus à cette «inquiétante étrangeté» que Freud a essayé de définir dans un essai célèbre, *Das Unheimliche*¹. L'effet le plus immédiat en est une sorte de délicieuse malaise qui empêche le spectateur-auditeur de cet opéra de se laisser aller à l'humour ou à l'enjouement apparent de la musique, comme s'il y pressentait un mirage ou un piège, comme si ce qu'il voyait contrariait ce qu'il entendait.

Ainsi en va-t-il de l'un des airs célèbres de l'opéra, «Les oiseaux dans la charmille», lequel, en stricts termes musicaux, sonne de façon légère et amusante à la fois; on pourrait même le qualifier de ravissant. Mais lorsque la représen-

1. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1971. Freud consacre plusieurs pages de son essai aux *Contes fantastiques* d'Hoffmann, particulièrement à *l'Homme au sable*, et finit par «rapporter à l'infantile complexe de castration l'effet étrangement inquiétant que produit l'homme au sable».

tation le remet dans un contexte visuel, le sens en est modifié profondément. Car Olympia, la poupée humaine qui chante cet air, est en réalité un automate; ses gestes, d'une extraordinaire précision, nous semblent complexes parce que nous ne les comprenons pas; nous serions tentés de les attribuer à une grande science ou à une grande magie; en fait, ils n'ont pas de sens parce que, malgré leur grande animation, ils sont dépourvus de vie, d'émotion. Peu à peu, l'inquiétante étrangeté va remplacer le ravissement initial, et le premier acte s'achève sur une vision cruellement surréaliste, celle du corps démembré de l'automate dont les bras et les jambes tombent autour d'Hoffmann à genoux, foudroyé par l'épouvantable découverte de la vraie nature de la poupée inhumaine dont la beauté l'avait séduit. Ses sanglots sont soudain couverts par les éclats de rire sardoniques de Coppélius, l'instigateur de tout ce stratagème pour briser Hoffmann.

Coppélius n'est en réalité qu'une des incarnations de Lindorf, le mauvais génie (ou le double?) d'Hoffmann. Lindorf apparaît sous son vrai nom et sous son véritable aspect dans le prologue et l'épilogue seulement; dans les trois actes, il adopte successivement les apparences de Coppélius, du docteur Miracle et de Dapertutto; les quatre rôles sont d'ailleurs généralement chantés par la même basse. En dehors d'une vague rivalité amoureuse (le dernier tableau nous montre un Hoffmann abruti par l'alcool, alors que Stella, la femme aimée, quitte la taverne au bras du rival diabolique), l'acharnement de Lindorf à persécuter Hoffmann n'est pas expliqué. On en est réduit à croire à une sorte de malédiction. Et cette malédiction trouve son équivalent dans le tableau sur lequel, tel un leitmotiv visuel, s'achève chacun des trois actes: dans un cône lumineux, on voit Hoffmann tout en sanglots, écrasé par la perte de la femme aimée, tandis que Lindorf (ou, plus exactement, l'une de ses trois incarnations) est en train de s'esclaffer méchamment à ses côtés.

Ne sont pas non plus expliquées les circonstances qui font passer Hoffmann d'un amour sans espoir à l'autre, d'Olympia, l'automate sans cœur, à Antonia, la chanteuse au cœur trop fragile que

sa passion pour la musique tuera, de celle-ci à Giuletta, la courtisane voleuse de reflets humains, et enfin à Stella, la prima donna qui représente l'idéal féminin inaccessible. Les sauts aussi capricieux que brusques dans l'espace (Nuremberg, Munich et Venise) contribuent au fantastique de l'œuvre, tout en faisant oublier l'invraisemblance de ce cumul de passions trop tragiques... Mais le gain obtenu en contrepartie est important, car l'absence de transition d'un acte à l'autre, en gommant les données temporelles, transforme le destin d'Hoffmann en une sorte d'éternel retour et lui donne une prégnance symbolique.

une production réussie

Il semble que Bernard Uzan ait trouvé là une œuvre qui, par le mélange de comique et de tragique, convenait bien à son tempérament. Le rôle du metteur en scène (et de tous ses collaborateurs) est d'autant plus important dans ce cas qu'Offenbach n'avait pas pu achever son œuvre, notamment en ce qui a trait à l'ordre de succession des deux derniers actes. Le grand mérite de cette nouvelle production de l'Opéra de Montréal est d'avoir rendu à l'opéra sa valeur de spectacle. Les éléments visuels procuraient, en plus de l'indispensable plaisir proprement sensoriel, un ensemble d'informations originales qui n'accompagnaient pas la musique de façon redondante. Par exemple, les décors, tantôt par des coins d'ombre, tantôt par une espèce d'asymétrie, maintenaient l'espace scénique dans un tremblement indispensable pour établir l'atmosphère d'inquiétante étrangeté. Les effets du deuxième acte étaient particulièrement réussis: chaise qui se déplace toute seule, portrait de la mère d'Antonia qui s'anime et se met à chanter, vapeurs glauques qui envahissent la scène tandis que le docteur Miracle s'engouffre dans le foyer qui entrouvre familièrement ses flammes devant lui.

En revanche, l'épisode de Venise (Bernard Uzan avait décidé de le placer en dernier lieu, après celui de Munich), qui était de toute évidence le plus recherché, semblait le moins convaincant parce qu'il y avait trop de choses à regarder, à admirer même dans ce tableau très composé (mais fort surchargé aussi) qui était censé rappe-

ler la féerie un peu clinquante des *Mille et Une Nuits* mais transportée dans un palais de doge; le décor, les costumes et les accessoires y prenaient trop le dessus sur l'action, voire sur le chant; même la célèbre barcarolle «Belle nuit, ô nuit d'amour» n'a pas suffi à rendre cet acte crédible. L'ensemble paraissait bien hétéroclite et ratait l'effet d'étrangeté que les deux actes précédents avaient réussi à rendre. Si l'acte de Munich suit traditionnellement celui de Venise, c'est sans doute pour ne pas achever le récit des trois amours d'Hoffmann sur un decrescendo, comme ce fut le cas ici.

Mais cette réserve est secondaire, compte tenu surtout de la qualité du chant. Franco Farina campait un Hoffmann à la fois rêveur et ardent, jeune et pourtant usé par la vie, tandis que Robert McFarland insufflait à Lindorf une force par moments diabolique; son docteur Miracle du deuxième acte était particulièrement saisissant. Tous les pièges vocaux du rôle d'Olympia ont été déjoués avec une facilité éblouissante par Hélène Fortin, et Antonia a trouvé en Lyne Fortin une interprète (et une comédienne) d'une grande sensibilité. Le rôle travesti de Nicklausse, l'ange gardien d'Hoffmann, était bien rendu par Odette Beaupré. Richard Bradshaw a dirigé la musique d'Offenbach avec goût et discrétion.

alexandre lazari

«unetsu»

Chorégraphies de Ushio Amagatsu; musique: Yoichiro Yoshikawa et Yas-Kaz. Danseurs : Ushio Amagatsu, Keiji Morita (Seminaru), Atsushi Ogata, Toru Iwashita et Sho Takeuchi. Spectacle de danse de la Compagnie Sankai Juku, présenté par la SOGAM au Théâtre Misonneuve de la Place des Arts les 11, 12 et 13 octobre 1990.

le rythme de toute vie

Assister à un spectacle de Sankai Juku, c'est participer à une sorte de célébration; le travail de la troupe s'apparente autant à la cérémonie religieuse qu'au rituel païen. Dans leurs prestations, tout semble avoir été pensé, tout est conçu selon une esthétique du respect et de l'élévation: respect de la matière, du geste, de la couleur, des textures, du corps humain; élévation des thèmes. Avec eux, le buto, danse des ténèbres, devient danse de lumière.

Les deux dernières éditions du Festival international de nouvelle danse nous ont permis de nous familiariser avec le buto, cette forme de danse japonaise dont la paternité revient en grande partie à Tatsumi Hijikata et à Kazuo Ohno, danseurs révolutionnaires qui ont été les inspirateurs de plusieurs adeptes du buto. On a pu y voir, l'an dernier, Jocelyne Montpetit¹ et Minoru Hideshima, ainsi que Kazuo Ohno, cet artiste exceptionnel maintenant octogénaire. Quant aux danseurs qui composent le groupe Sankai Juku, on les avait vus à l'avant-dernier Festival; ces étonnants Japonais au crâne rasé, poudrés de blanc et arborant des costumes somptueux nous avaient captivés et ravis par la perfection de l'exécution et par la vive passion contenue qui émanait de leur présence. Jusqu'au tout dernier moment, celui des saluts chorégraphiés avec un raffinement tel qu'ils prolongeaient harmonieusement le spectacle, ils plongeaient la salle dans un recueillement ému.

1. Jocelyne Montpetit est une danseuse québécoise qui a étudié avec Hijikata lors d'un long séjour de formation au Japon. Dans un entretien qu'elle a accordé à *Jeu* récemment, elle expose les principes du buto et parle de son expérience avec ses maîtres japonais. Voir *Jeu* 55, 1990.2, p. 22.