

24 images

Le combat du cinéaste contre l'opéra

Réal La Rochelle

Number 75, January 1994, February 1995

URI: id.erudit.org/iderudit/23290ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Rochelle, R. (1994). Le combat du cinéaste contre l'opéra.
24 images, (75), 17–19.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

LE COMBAT DU CINÉASTE CONTRE L'OPÉRA

par Réal La Rochelle

Au Colloque *Cinéma et opéra*, en 1989 au Festival de Cannes, l'organisateur Alain Duault présentait le sujet comme un historique et profond problème, celui de deux arts de l'excès qui s'attirent et se repoussent en même temps. D'ailleurs, dès les années 30, à l'arrivée du cinéma sonore, le compositeur Kurt Weill avait bien pressenti la difficulté, quand il notait que:

«La représentation d'opéras classiques... est absolument inutilisable au cinéma. De toutes les formes théâtrales, c'est justement l'opéra, dont l'effet dépend du contact immédiat du chanteur avec le public, qui semble le moins apte à être proprement et simplement décalqué. On pourrait à la rigueur produire un jour un film parlant en s'appuyant sur le livret et la partition de *La flûte enchantée*, ou même d'un opéra de Wagner. Mais le résultat obtenu serait si éloigné du modèle original qu'il en deviendrait presque une nouvelle création. Seuls des réalisateurs capables, grâce à leur audace ou à leur talent, de dépasser ce sentiment de piété face au travail du maître, pourraient s'atteler à cette tâche.» [24 mai 1930, réédité dans *Kurt Weill de Berlin à Broadway*, Éd. Plume, 1993.]

Dans cette optique, de grands réalisateurs ont voulu se coller à ce fascinant et improbable combat avec l'ange lyrique. Sans remonter jusqu'aux temps du «muet», où Edison s'attaquait à *Aïda* et Cecil B. de Mille à *Carmen*, on peut citer au passage les travaux d'Hercule d'Eisenstein

À l'instar de la célèbre gravure biblique de Gustave Doré, les rapports entre le cinéma et l'opéra sont ceux d'une féroce lutte entre dieux et esprits géants, dont l'issue est souvent incertaine.

(*La Walkyrie* de Wagner au Bolshoï de Moscou) et d'Abel Gance (*Louise* de Charpentier au cinéma), sans compter tous les cinéastes qui, dans la mouvance du renouveau d'après-guerre de l'art lyrique, ont touché à *La Chose*, soit sur scène, soit à l'écran (cinéma et vidéo): Visconti à La Scala de Milan et au Covent Garden de Londres, Zeffirelli, Claude Goretta, Lina Wertmüller, Bergman, Rosi, Syberberg, Herzog, Werner Schroeter, Chéreau, Comencini...

Plus près de nous, deux grands cinéastes ont été confrontés au plus solide des opéras modernes, le *Boris Godounov* de Modeste Moussorgski: Tarkovski et Wajda. Pour le premier, ce fut une de ses dernières créations avant sa mort en 1986; pour le second, un désistement juste à la veille du tournage de l'opéra filmé produit par Daniel Toscan du Plantier, le rare chantre contemporain de l'opéra filmé.

Avant de se pencher sur ce double *Boris*, qui marque la plus récente incursion de l'image filmique dans un des plus grands opéras de tous les temps, il importe de rappeler ce que la vidéotheque au laser offre actuellement comme traces de résolution de la problématique de l'opéra filmique.

La borne historique est maintenant (avis unanime) *La flûte*

enchantée mozartienne de Bergman (1973, tourné sur pellicule et destiné à la télévision), chef-d'œuvre d'adaptation filmique d'un opéra et de son lieu d'origine, la scène, et qui réalise la prémonition de Kurt Weill. L'autre est ce *Parsifal* de Wagner de Syberberg (1982) qui, tout en offrant la partition de Wagner, comme Bergman celle de Mozart, fait une réflexion critique, distanciée, à la fois de la décadence de l'opéra et de sa toujours vivace fascination, dont la grande liberté du langage filmique peut et doit développer les beautés du genre en même temps que leur caractère muséologique (passéiste) dans l'actualité contemporaine. Les deux films servent bien sûr les *textes opératiques* de deux chefs-d'œuvre, mais du même coup détruisent leur matrice scénique pour mieux affirmer le filmique. Déconstruction/reconstruction. Ces filmopéras travaillent dans la modernité du cinéma, détruisant le cadre désuet de l'origine théâtrale de l'opéra tout en en conservant la «substantifique moëlle». Mozart encore, dans le très beau *Don Giovanni* de Losey (1978), certes moins distancé que les deux autres, mais dont la mise en scène filmique, d'une incroyable liberté, nous transporte à mille lieues du plus beau des théâtres d'opéra.

Vu la fascination exercée par l'opéra sur les cinéastes, il paraîs-

sait naturel que l'on rêve au premier chef-d'œuvre du répertoire lyrique moderne, *Boris Godounov*. Et ce, malgré le déclin ou le recul actuel de cette pratique du métissage dans l'opéra filmé. Deux grands cinéastes furent invités à ce nouveau combat avec l'ange russe, ange de catastrophe et de mort. Andreï Tarkovski d'abord, pour la mise en scène du Covent Garden en 1983, puis Wajda pour l'opéra filmé produit par Daniel Toscan du Plantier et Erato Films en 1990.

Tarkovski fit son *Boris* la même année que *Nostalghia*. Il ne devait réaliser après coup que *Le sacrifice*, avant sa mort à Paris en 1986. Sa mise en scène de l'opéra de Moussorgski devait être reprise en 1990 au Kirov de Saint-Petersbourg, et captée alors pour la télévision et la vidéo par le réalisateur Humphrey Burton. Sa conception de cet opéra est très intéressante, et bien mise en lumière par les notes de son assistante Irina Brown.

Tarkovski a bâti un décor unique et quelques leitmotivs pour cette chronique hallucinante du tsar et tyran Boris, doublement hanté par la mauvaise conscience d'avoir tué l'enfant Dimitri, héritier du trône, et par celle d'être impuissant à contrer la profonde misère du peuple russe. Dans ce cadre, Boris Godounov est un héros crépusculaire, tragique, dostoïevskien, poursuivi de mauvais démons, de fantômes et d'anges, d'enfants morts et ressuscités. L'auteur de *Solaris* a fait des différents tableaux de cet opéra (d'une structure très moderne, semblable par exemple à celle qu'utilisera Fellini dans *La Dolce Vita*), une sorte de tapis-



«*Parsifal* de Hans-Jürgen Syberberg, partition de Wagner, fait une réflexion critique, distanciée, à la fois de la décadence de l'opéra et de sa toujours vivace fascination.»

serie dont les fils sont, d'une part, un immense globe/balancier qui fait son va-et-vient pendant tout l'opéra; puis, d'autre part, un enfant mort circulant comme un succube et qui se transforme en ange à la chute de Boris. Ces leit-motifs récurrents apparaissent et s'envolent au gré d'éclairages subtils, par touches de couleurs contrastées en rouge cuivre et vert glauque, dans un dispositif unique formé d'une rampe centrale (tons fauve et or) qui s'étire vers le fond de scène en ligne de perspective, point de fuite ouvrant en bout de piste sur le mouvement du balancier inexorable et le passage hallucinatoire de l'enfant mort. Le pourtour de scène est symboliquement encadré d'un mur en vagues ruines gréco-romaines, complété sur les côtés par des parois modernes de débris de guerres et de bombardements.

Si on peut déplorer que les costumes et les accessoires de cette mise en scène soient un peu trop

conventionnels et crypto-réalistes pour la conception moderne de Tarkovski, en revanche la ligne de fond unificatrice du cinéaste est remarquable pour éclairer les mouvements torturés du peuple russe agonisant (nombreux chœurs dans cet opéra), le cauchemar hallucinant de Boris et, surtout, la terrible actualité de cet opéra, dont le personnage de l'Innocent pleure l'éternelle tragédie et la malédiction indéfinie, et dont l'ère post-Gorbatchev témoigne encore maintenant de la cruelle vérité.

Malheureusement, la réalisation vidéographique d'Humphrey Burton n'aide que très peu à l'illustration de la mise en scène de Tarkovski. Burton, qui fait une production en quantité industrielle de captations *live* d'opéras à travers le monde, a l'habitude de travailler en plans rapprochés et en gros plans, et rarement en plans d'ensemble. Or, une régie scénique d'opéra est construite pour une

vue d'ensemble, et Tarkovski s'y est bien employé, ne se réservant les «gros plans» scéniques qu'à de rares moments où il serre ses personnages par des éclairages obtus, laissant le décor dans le noir. Burton, qui visiblement ne suit pas cette mise en scène, mais plutôt les impératifs commerciaux de remplissage du moniteur télé, opère la majeure partie du temps à contresens de Tarkovski, commençant une scène en plan serré et ne découvrant qu'après-coup le fond de scène du balancier et de l'enfant fantôme.

Nonobstant cette réalisation télévisuelle antithétique à la mise en scène, le vidéodisque vaut la peine d'être visionné. D'abord, pour la beauté sublime de la partition, du *texte* de Moussorgski et la très belle prestation musicale et vocale du Kirov, sous la direction artistique de Valery Gergiev. Ensuite, parce qu'avec un peu de lecture entre les lignes électroniques, on arrive à bien saisir l'except-

tionnelle conception de Tarkovski. Si ce travail n'aboutit qu'imparfaitement à terme, du moins réalise-t-on que le cinéaste a su imprimer un profond mouvement de musicalité cinématographique à ce chef-d'œuvre scénique.

Par ailleurs, Daniel Toscan du Plantier voulait rendre hommage à ce sublime opéra (après ses succès de *Don Giovanni* et de *Parsifal*, de la *Carmen* de Rosi et de *La Bobème* de Comencini) en confiant à Wajda la réalisation du *Boris* d'Erato Films. Hélas, toute la production était prête en Pologne (dans ses magnifiques décors), quand Wajda se désista. Toscan du Plantier confia au pied levé cette réalisation à Zulawski, qui a pondé un résultat navrant. Aussi piètre cinéaste en général que Zeffirelli, et en particulier dans l'opéra filmé, Zulawski a accouché d'une écriture boursouflée, malencontreusement pornosoft, hystérique, confuse (théâtre au début, à la première de *Boris* en



«La mise en scène filmique de *Don Giovanni* de Joseph Losey, d'une incroyable liberté, nous transporte à mille lieues du plus beau des théâtres d'opéra.»

présence de l'alcoolique Mousorgski, puis tournage sur la scène de ce théâtre, etc. comme dans un clip fourre-tout, dans laquelle les mouvements de caméra échevelés et les gros plans fixes sont toujours à contresens des rythmiques musicales. On peut continuer à rêver (vainement) à ce qu'aurait fait Wajda en travaillant, suivant son habitude, en plans-séquences ou en longs plans fixes, pour laisser toute la musique s'exprimer, alors que Zulawski semble s'en moquer comme de sa dernière chemise.

Un beau projet torpillé que ce *Boris*, avec sa superbe bande sonore sous la direction de Rostropovitch, son casting presque exemplaire, ses décors et costumes à couper le souffle, mais où le post-modernisme est compris par le cinéaste comme une pub de Givenchy ou de Nautilus Plus. Dans ces conditions, mieux vaut écouter seul le disque de cette production.

Les mésaventures et les contresens filmiques de ces deux *Boris* (caméra inadéquate de Burton, abusive de Zulawski) montrent à l'évidence que le com-

bat du cinéaste et de l'opéra est à la fois inévitable et quasi insoluble. Plutôt que pareille lutte, Kurt Weill suggérait «la création de nouveaux films sonores auto-

nomes, plus importante que tous les essais de cette sorte». Soixante ans après cette réflexion, la question est encore d'actualité. ■

RÉFÉRENCES VIDÉOGRAPHIQUES ET DISCOGRAPHIQUES

– *Boris Godounov*, London 071 509-1, NTSC, CLV, réalisation télévisuelle d'Humphrey Burton, couleurs, 220 min., sous-titres anglais, pas de libretto, 1990, distribution: PolyGram Video, Archambault Musique. Mise en scène d'Andreï Tarkovski, notes d'Irina Brown. Chœur et orchestre de l'Opéra Kirov de Saint-Petersbourg sous la direction de Valery Gergiev. Principaux chanteurs: Robert Lloyd, Olga Borodina, Sergei Leiferkus, Alexei Steblianko.

– *Boris Godounov*, disque Erato CD 2292-45418-2, Chœurs Arts Society et Oratorio Society de Washington, Orchestre symphonique national, direction Mstislav Rostropovitch, 1990. Avec livret multilingue. Principaux chanteurs: Rug-

gero Raimondi, Galina Vichnievskaja, Nicolai Gedda, Paul Plishka.

N.B. Le film de Zulawski est inédit au Québec, aucun festival ne l'ayant invité, ni aucun distributeur acquis. Il n'est pas disponible non plus en vidéocassette ou vidéodisque. Mais ce *Boris* a été montré trois fois sur TV5 en 1993. Une première télévisuelle, pourquoi pas?

– *The Magic Flute*, Ingmar Bergman (1973), Bel Canto Paramount Home Video LV2351-2, couleurs, 134 min., v. o. en suédois, sous-titres anglais, pas de libretto, NTSC, CLV, 1986. Trame sonore sous la direction d'Eric Ericson.

– *Parsifal*, Hans-Jürgen Syberberg (1982), Corinth Video/Image Entertainment ID6420CO, couleurs,

4h15, 1982, chanté en allemand, sous-titres anglais, pas de libretto, NTSC, CLV. Chœur de la Philharmonique de Prague et Orchestre de Monte Carlo sous la direction d'Armin Jordan. Principaux chanteurs: Wolfgang Schöne, Robert Lloyd, Reiner Goldberg, Yvonne Minton.

– *Don Giovanni*, Joseph Losey, 1978, Kultur/Pioneer Artists PA-90-010, couleurs, 177 min., chanté en italien, sous-titres anglais, pas de libretto, NTSC, format «Letterbox». Chœurs et orchestre de l'Opéra de Paris, direction Lorin Maazel. Principaux chanteurs: Ruggero Raimondi, Kiri Te Kanawa, José van Dam, Teresa Berganza.