Document generated on 06/03/2025 4:36 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

« Der rosenkavalier »

Alexandre Lazaridès

Number 60, 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/27612ac

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. (1991). Review of [« Der rosenkavalier »]. *Jeu*, (60), 186–190.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1991

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.

https://www.erudit.org/en/

commedia dell'arte jouée devant les villageois n'a plus grand intérêt; elle est un faire-valoir de la tragédie que nous pressentons imminente.

Dans sa mise en scène de *I Pagliacci*, Fabrizio Melano s'est trouvé sans doute contraint par l'espace réduit sur lequel une foule de figurants devait évoluer de façon compacte. Ici, plus rien ne subsistait, hélas! de la fluidité chorégraphique de *Gianni Schicchi*. Le réalisme convenu des décors ne péchait pas non plus par excès d'originalité, le genre vériste ne l'exigeant pas. Pourtant, la scène d'amour entre Nedda et Silvio était tout, sauf réaliste; quelle idée de se coucher pour s'enlacer et s'embrasser à qui mieux mieux sur une place publique — devenue, il est vrai, soudain déserte pour les besoins de cette mise en scène! Cette solitude providentielle des deux amants met à rude épreuve l'imagination (ou la crédulité) de l'amateur d'opéra, de qui il est cependant exigé de tenir tout ce qui est sur scène pour une réalité, une «tranche de vie». Or, vérisme ou non, il semble bien difficile de croire que de tels épanchements aient pu avoir lieu sur la grande place d'un village calabrais, durant la grand-messe du jour de l'Assomption.

John Absalom a fait grande impression avec son interprétation du célébrissime *Ridi Pagliaccio*. C'est un comédien d'une présence assurée et un chanteur à la voix pleine. En revanche, Pamela South m'a semblé avoir mieux réussi son personnage de Lauretta dans *Gianni Schicchi* que celui de Nedda ; elle laisse la fragilité prendre trop le dessus sur la passion, rendant par là quelque peu invraisemblable sa ténacité de femme adultère dans une société ultraconservatrice, et sa Colombine est encore moins convaincante. Carlos Serrano compose un Tonio sulfureux et tourmenté à souhait, véritable incarnation de la laideur et du mal dont la fonction dramaturgique consiste à faire comprendre de quel côté se trouvent le bien et le beau. Le personnage se prête trop aisément à la caricature pour susciter quelque sympathie que ce soit. Mais la recette semble avoir conservé toute son efficacité auprès du grand public.

alexandre lazaridès

«der rosenkavalier»

Opéra en trois actes. Livret de Hugo von Hofmannsthal. Musique de Richard Strauss. Mise en scène : Bliss Hebert; éclairages : Guy Simard; décors : Allen Charles Klein, pour Portland Opera; costumes : Ray Diffen, pour Malabar; rédaction des surtitres : Michel Beaulac. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Choeur de l'Opéra de Montréal, sous la direction d'Alexander Sander. Avec Mechthild Gessendorf, soprano (la Maréchale), Eric Halfvarson, basse (baron Ochs), Alexandra Hughes, mezzo-soprano (Octavian), Hélène Fortin, soprano (Sophie von Faninal), Peter Strummer, baryton-basse (M. de Faninal), Douglas Perry, ténor (Valzacchi), Maria Popescu, mezzo-soprano (Annina), Chantal Lambert, soprano (Marianne Leitmetzerin), Claude-Robin Pelletier, ténor (chanteur italien), Claude Grenier, basse (commissaire de police), Keith Boldt, ténor (aubergiste), Gordon Gietz, ténor (majordome de Faninal), Manon Feubel, soprano (modiste), Gaëtan Labbé, baryton (valet), Lawrence Cotton, baryton (Leupold), et avec la participation de Leila Chalfoun, Gianna Corbisiero, Cécile Gendron, Nicolas Groenewegen, Pierre Lorieau et Ellen Paltiel. Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 9, 13, 18, 20, 24 et 27 avril 1991.

un opéra mozartien

Commençons par la fin. Sophie et Octavian, tendrement enlacés, vêtus, elle, de bleu clair, lui, de bleu marine, viennent de quitter l'auberge où se déroule le dernier acte; ils pourront désormais s'aimer librement puisque la Maréchale a renoncé à l'amour de son trop jeune amant Octavian (elle a plus de trente ans, il en a dix-sept) pour le céder, dans un geste à la fois magnanime et sagement désabusé, à Sophie; et de son côté, Sophie a réussi à se débarrasser de son fiancé, noble de naissance et rustre de manières, le baron Ochs. La vie à deux est maintenant le seul rêve des jeunes gens.

Pour accompagner leur romantique sortie de scène, les cordes de l'orchestre ont tranquillement grimpé aux notes aiguës qu'ils froissent avec une grande douceur. On sent que tout est fini, on s'apprête même à applaudir, mais, soudain (on ne comprend pas tout de suite), la musique reprend pianissimo sur un rythme pointé et sautillant. Et voici que la mascotte de la

«Le rôle d'Octavian (Alexandra Hughes) est celui d'un travesti, chose courante dans le monde de l'opéra.» Photo : Les Paparazzi.

Maréchale, le petit Mohammed, attifé à la manière des contes arabes, accourt avec sa lanterne, furète à gauche et à droite, cherchant on ne sait trop quoi dans la pénombre. Enfin, il trouve : c'est le mouchoir que Sophie avait perdu dans son émoi. Il l'emporte et disparaît à la hâte.

En laissant le rideau tomber sur un sourire amusé plutôt que sur une émotion, la minuscule apparition de Mohammed semble contenir l'essence d'un opéra que Strauss tenait pour le plus mozartien qu'il ait écrit, du fait sans doute que les sentiments y sont gentiment égratignés, déjoués avec humour pour être ensuite ramenés et mesurés à la réalité, fût-elle un rien, fût-elle un mouchoir. Celui de Sophie n'est certes *rien* pour elle qui est tellement riche… et tellement amoureuse, mais il est un rappel de ce *réel* qui nous échappe pour mieux peser sur nous. C'est ainsi que les rides de la Maréchale lui signifient, au premier acte, que son amour pour Octavian, seule réalité qui compte pour elle, sera bientôt de l'ordre de l'irréel, une sorte d'impossible qu'il lui faudra tôt ou tard sacrifier. Elle ne sait pas encore que l'échéance est imminente et beaucoup plus qu'elle ne le craint : deux actes seulement…

Le moment venu, la Maréchale se pliera de bonne grâce, mais non sans une immense tristesse magnifiquement voilée (peu de scènes d'opéra sont aussi émouvantes que celle de ce difficile renoncement à l'amour), à ce rappel à l'ordre dans lequel l'esprit mozartien nous a appris à voir une certaine sagesse, rappel qui peut être aussi, pour ceux qui s'y soumettent sincèrement, un moment de dignité cathartique puisqu'elle éveille notre compassion ou justifie le pardon. C'est pourquoi aussi le baron Ochs, en dépit de sa balourdise et de sa forfanterie, pourra quitter l'auberge réconcilié avec nous, car il avait fait amende honorable en renonçant lucidement à la main, c'est-à-dire à la très riche dot, de Sophie; il reconnaissait ainsi tacitement la nécessité de se soumettre, en dépit de son rang, à un ordre qui les dépassait tous.

«Pour le deuxième acte, Klein a choisi des lignes toutes droites pour représenter la demeure riche mais bourgeoise des Faninal. Il s'agit d'un vestibule imposant et singulièrement dépouillé qu'un grand escalier domine.» Photo : Les Paparazzi.

un univers rococo

Le rôle d'Octavian est celui d'un travesti, chose courante dans le monde de l'opéra, mais qui a ici cette particularité paradoxale que la chanteuse (Alexandra Hughes en l'occurrence) doit incarner un «vrai» personnage de sexe masculin et un «faux» personnage de sexe féminin, sexe qui est cependant le sien propre. Cette ambiguïté du personnage pivot qu'est Octavian[1] (le coup de foudre qu'il va éprouver pour Sophie est le moteur de l'action) correspond à un univers où triomphe le trompe-l'œil, où ce qui est utile se drape, chez les nantis, des apparences du luxe et du superflu. Allen Klein a conçu les décors très contrastés du *Der Rosenkavalier* dans un souci à la fois historique et social.

Le décor du premier acte représente la chambre à coucher de la Maréchale. C'est une chambre sans plafond, même si un lustre somptueux pend des cintres; elle profile ses murs contre un fond de scène uniment noir et la ligne de faîte ainsi découpée est tout en dorures et en concrétions capricieuses et extravagantes; elle ourle sans interruption le haut du décor, depuis l'immense baldaquin sous lequel, au lever du rideau, Octavian et la Maréchale se livrent à de tendres et pudiques enlacements, jusqu'à la grande croisée, côté cour, qui laissera deviner la naissance du jour à la fin de ce premier acte.

L'impression d'ensemble est celle d'un envol un peu pompeux et figé qui n'est pas sans rappeler les effets recherchés par les stucateurs bavarois du XVIII[e] siècle (tels les frères Asam et Zimmermann) et qui caractériseront le style rococo. L'espace de ce premier acte m'a paru beaucoup trop vaste pour être le lieu de l'intimité amoureuse; la Maréchale et Octavian semblaient perdus et se disaient leur amours à plusieurs mètres de distance. Il est vrai que par la suite d'autres personnages y viendront pour le remplir sans difficulté, mais sans grande vraisemblance non plus, et surtout sans nécessité dramatique. Ce défilé gratuit de personnages

1. «L'action exige qu'Octavian se déguise en femme de chambre pour barrer le chemin aux desseins du baron Ochs. Dans ces scènes, la contralto n'imite pourtant pas une femme : elle imite plutôt un-homme-imitant-une-femme. Pour cette raison, la description de sa prestation est deux fois plus complexe que la description de celle d'Octavian.» Arthur Danto, *la Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1989, p. 122.

secondaires que la musique rend acceptable et presque agréable eût été une erreur irrémédiable dans une pièce de théâtre. L'intrigue d'un opéra ne pourrait donc jamais être réductible au seul intérêt dramatique.

Pour le deuxième acte, Klein a choisi des lignes toutes droites pour représenter la demeure riche mais bourgeoise des Faninal. Il s'agit d'un vestibule imposant et singulièrement dépouillé qu'un grand escalier domine; ici, aucune dorure, mais un revêtement de marbre dont la nudité est subtilement réchauffée par une teinte rose pâle. Le contraste est on ne peut plus total avec la demeure aristocratique de la Maréchale, indiquant par là que la fortune, quelle qu'en soit l'importance, ne saurait combler les différences culturelles.

L'auberge populaire, sinon paysanne, où tous les personnages se retrouvent au dernier acte, parachève le parcours social. Ce décor est peut-être le plus réussi des trois parce qu'il est le plus vivant, celui qui fait le moins «toile de fond», et qui semble le plus approprié à l'action, puisqu'il faut y aménager cachettes et trappes pour terroriser et ridiculiser le baron Ochs (le livret de Hofmannsthal ne me semble pas d'une grande rigueur psychologique sur ce point) avant de dévoiler publiquement son infidélité et le contraindre à renoncer à épouser Sophie.

Les éclairages de Guy Simard m'ont paru généralement trop uniformes, et même trop vifs et crus lors des deux premiers actes. La chambre à coucher de la Maréchale (où dominait le doré) devenait aveuglante après quelques minutes, tandis que les finesses du décor se dissolvaient tout aussi vite dans les jaunes de l'éclairage. En revanche, lorsque la lumière baissait vers la fin de l'acte, le décor en prenait un relief et une douceur qui faisaient presque regretter d'avoir trop bien vu le reste du temps...

quant à la musique

On le sait, la partition de Strauss est d'une grande difficulté, même si les rythmes de valse et les thèmes mélodieux peuvent faire illusion; on a d'ailleurs accusé Strauss d'avoir régressé par rapport aux audaces de son *Elektra* et de recourir à des rythmes anachroniques pour dépeindre le XVIII[e] siècle. C'est aussi une partition qui nécessite des effectifs orchestraux gigantesques et un chef d'orchestre chevronné. Alexander Sander a dirigé les musiciens avec maîtrise, mais, effets d'acoustique ou pupitres mal équilibrés, l'on ne saurait dire, les cuivres écrasaient souvent les instruments à cordes, et l'harmonie entre la scène et la fosse en a été plus d'une fois compromise.

On attendait beaucoup de Mechthild Gessendorf qui a souvent incarné la Maréchale en Europe. La voix, pleine et magnifiquement timbrée, était certainement à la hauteur des exigences considérables de ce rôle. Il faut tout de même reconnaître que le jeu de madame Gessendorf n'a pas toutes les qualités de son chant, il s'en faut de beaucoup. Ses mouvements étaient d'une lenteur peut-être recherchée pour signifier la dignité; à la longue, ils paraissaient relever plutôt de la gaucherie, voire de la maladresse, car la chanteuse s'empêtrait souvent dans la traîne de ses robes.

Dans ses habits masculins, Alexandra Hughes a déçu au premier acte; la démarche était trop composée, et les enlacements avec la Maréchale manquaient décidément de conviction (et réciproquement d'ailleurs); par la suite, «déguisée» en femme, elle s'est montrée bien plus à l'aise. Elle avait peut-être en outre ce soir-là des problèmes vocaux, car, au lever du rideau, sa voix émergeait à peine de l'orchestre. N'empêche qu'elle a montré une présence intense dans l'admirable trio final, *Hab' mir's gelobt* , tout nimbé de la douceur du ré bémol majeur, avec la Maréchale et Sophie. C'est Hélène Fortin (l'inoubliable Olympia des *Contes d'Hoffmann* de cette même saison) qui chantait le rôle de Sophie. Elle a infléchi son personnage vers la délicatesse et la naïveté de façon tout à fait convaincante.

Le baron Ochs est la principale voix masculine de l'œuvre; c'est aussi un rôle complexe en dépit de la bonhomie un peu épaisse du personnage, derrière laquelle un bon comédien, comme s'est révélé l'être Eric Halfvarson, peut cacher beaucoup d'à-propos. Strauss s'opposait à ce que l'on

en fît une brute; si les manières du baron Ochs sont frustes, sa naissance est noble, ce qui le définit plutôt comme *mezzo carattere*, un peu à l'instar de don Giovanni. Aussi, ai-je peu apprécié que son comportement, au deuxième acte, alors qu'Octavian vient de l'érafler au bras lors d'un duel à peine esquissé, fût aussi appuyé, pour ne pas dire caricatural, alors qu'il tangue d'un côté de la scène à l'autre, soutenu par plusieurs valets, comme s'il faisait face aux affres de la pire agonie. J'ai préféré son jeu plus sobre du dernier acte, où il réussit à émouvoir malgré tout. Quoi qu'il en soit, tout au long de la représentation (lui et Octavian sont les seuls à figurer dans les trois actes), Halfvarson a *accompli* son personnage tant par sa voix généreuse que par son jeu d'une présence constante.

alexandre lazaridès

«la veuve joyeuse»

Opérette en trois actes. Livret de Viktor Léon et Leo Stein d'après *l'Attaché d'ambassade* d'Henri Meilhac. Adaptation française de Gaston de Caillavet et Robert de Flers. Musique de Franz Lehár. Mise en scène : André Jobin; chorégraphie : Fernand Nault; assistant chef d'orchestre : Brian Law; éclairages : Guy Simard; décors : Murray Laufer (Canadian Opera Company); costumes : Susan Mess (Malabar); rédaction des surtitres : Michel Beaulac. Interprétation : l'Orchestre Métropolitain, le Chœur de l'Opéra de Montréal et les danseurs diplômés de l'École supérieure de danse du Québec sous la direction de Raffi Armenian. Avec Lyne Fortin, soprano (Missia Palmeri), Jean-François Lapointe, baryton (Danilo), Chantal Lambert, soprano (Nadia), Benoit Boutet, ténor (Camille de Coutançon), Pierre Charbonneau, basse (Popoff), Keith Boldt, ténor (D'Estillac), Nicolas Groenewegen, ténor (Lérida), Bernard Meney (Figg, rôle parlé), Pierre Lorieau, baryton (Kromski), Gianna Corbisiero, soprano (Olga), Gaëtan Labbé, baryton (Bogdanovitch), Ellen Paltiel, mezzo-soprano (Sylviane), Claude Grenier, basse (Pritschitch), Manon Feubel, soprano (Prascovia), Gordon Gietz, ténor (le gérant de Chez Maxim's) et Leila Chalfoun, soprano (Manon). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 25, 30 mai et les 1er, 4, 6 et 8 juin 1991.