

« Nabucco »

Alexandre Lazaridès

Number 64, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28154ac>

[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. (1992). Review of [« Nabucco »]. *Jeu*, (64), 186–188.

«Nabucco»

Opéra en quatre actes. Livret de Temistocle Solera. Musique de Giuseppe Verdi. Mise en scène : Irving Guttman; décor et éclairages : Claude Girard; costumes : Nicola Benois (pour Malabar); rédaction des surtitres : Michel Beaulac. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction d'Alfredo Silipigni; assistant chef d'orchestre : Jacques Lacombe. Avec James Dietsch, baryton (Nabucco), Linda Roark-Strummer, soprano (Abigaille), Paul Plishka, basse (Zaccaria), Sonia Racine, mezzo-soprano (Fenena), Claude-Robin Pelletier, ténor (Ismaele), Manon Feubel, soprano (Anna), Christopher Coyea, ténor (Abdallo), Alexandre Savtchenko, basse (Grand Prêtre). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 11, 13, 16, 18, 22 et 25 avril 1992.

Opéra à chœurs

On le sait, *Nabucco* est l'opéra d'un chœur, le «Va, pensiero» du troisième acte, que la foule, aux obsèques de Verdi, en 1901, entonnera tout naturellement, tant il avait fait battre à l'unisson le cœur des Italiens depuis la première représentation, une soixantaine d'années auparavant. Sur le point de refuser le livret de Solera, non sans raison et comme Otto Nicolai venait de le faire avant lui, Verdi avait compris à la lecture de ce chœur le parti qu'il pourrait tirer de l'actualité déguisée de cette intrigue où l'amour et l'intérêt de l'État s'enchevêtrent; ce sera toujours le ressort essentiel de ses grands opéras, et ici, il y avait de l'avantage décisif pour un artiste qui devait compter avec la censure politique que l'action s'en déroulait au sixième siècle avant Jésus-Christ et qu'elle eût la caution des Écritures. L'éloignement dans le temps et dans l'espace n'empêchera guère les Italiens de s'identifier spontanément au peuple juif persécuté par Nabuchodonosor, comme eux l'étaient par l'Autriche. Du jour au lendemain, le «Va, pensiero» sera devenu un chant patriotique, rencontre miraculeuse de l'art musical et d'un pays. Quelque chose de cette aura enveloppe

encore *Nabucco* et lui conserve un statut que la qualité intrinsèque de l'œuvre ne justifie pas complètement.

Ce que cette production de l'Opéra de Montréal permet de comprendre, c'est que la force agissante du premier grand succès de Verdi, c'est le peuple hébreu qui l'incarne beaucoup plus que ses chefs, le chœur plutôt que les protagonistes. La présence active du peuple juif auprès du grand prêtre Zaccaria fait ressortir l'isolement de Nabucco, pour qui le peuple n'est, comme pour tout despote, qu'un instrument du pouvoir. Verdi a habilement exploité cette opposition visuelle des masses, puisque les effectifs qui représentent le parti du peuple de Dieu sont beaucoup plus imposants que ceux de leurs ennemis assyriens. Cela est évident dans la toute première scène, qui se déroule dans le temple, ainsi que dans le «Va, pensiero», où quelques soldats assyriens surveillent plutôt mollement quatre douzaines d'Hébreux sur les bords de l'Euphrate. Les forces en présence sont tellement inégales que l'on se dit tout bas que la révolte devrait être assez facile pour les opprimés. L'incitation n'avait peut-être pas échappé aux premiers spectateurs.

La religion, l'amour, l'État

L'intrigue en est à la fois banale et controuvée; elle dresse l'une contre l'autre les deux filles du roi Nabuchodonosor, Fenena, prisonnière des Hébreux, et Abigaille, dont la mère était une esclave du roi, l'une et l'autre amoureuses d'Ismaël, le fils du roi de Jérusalem. Seule Fenena est aimée en retour, ce qui va l'inciter à se convertir au judaïsme et à tenter de libérer les Juifs quand ils seront menés en captivité à Babylone; leur moral défaillant est alors constamment soutenu par le grand prêtre Zaccaria. Mais voici qu'Abigaille s'empare du pouvoir à la suite d'une crise de mégalomanie de son père qui se prend pour Dieu (la folie sera son châtiment), et veut en finir avec sa sœur et le peuple juif. Elle est sur le point d'assouvir sa vengeance quand, repenté et ayant recouvré la raison, Nabucco intervient. Abigaille, prise de remords, se suicide.

Les invraisemblances abondent et auraient fait d'une pièce de théâtre un four. Quand, au premier acte, on annonce l'arrivée de Nabucco

avec son armée dans le temple de Jérusalem où les fidèles sont réunis pour supplier Dieu de les protéger, c'est d'abord Abigaille, habillée en guerrière, qui fait son entrée; le peuple juif s'était éclipse de façon inexplicable, si ce n'est que pour lui permettre un grand trio avec sa sœur (on ne sait trop comment Fenena est tombée entre les mains du Grand Prêtre) et Ismaël. Les envahisseurs attendront à l'extérieur que cette explication animée entre les deux sœurs et l'homme qui les divise arrive à résolution; l'arrivée de Nabucco sur un baldaquin, avec accompagnement de marche solennelle, tient plus de la parade que de l'invasion guerrière. Plus logiquement, le livret de Solera précise que c'est à cheval que le roi babylonien faisait son entrée sacrilège dans le temple, au grand émoi des Juifs et de Zaccaria, ce dernier le menaçant alors de poignarder Fenena. Mais Ismaël s'interposera.

L'importance accordée à la naissance obscure d'Abigaille, que l'intéressée découvre au moyen d'une lettre (*sic*) que Nabucco gardait dans son sein (on se demande bien pourquoi), n'est pas justifiée par les conséquences qui en découlent sur l'action; ce n'est pas cette naissance qui explique la jalousie d'Abigaille et son désir de

s'emparer du pouvoir; ce n'est pour elle qu'un moyen de se venger de l'affront amoureux qui lui est fait. De même, la folie de Nabucco est un *deus ex machina* d'une totale gratuité, qui va laisser le champ libre aux machinations d'Abigaille; le recouvrement miraculeux de sa raison en est un autre. Tout au long de l'opéra, nous nous trouvons pris entre deux intrigues aux liens plutôt lâches; l'attente qui est créée à l'égard du conflit politico-religieux est régulièrement suspendue ou détournée, sans que l'on distingue ses rapports avec le conflit amoureux. À cet égard, les livrets ultérieurs que Verdi adoptera, non sans en avoir surveillé l'élaboration, seront beaucoup plus habiles; que l'on pense, par exemple, à *Aïda*, dont l'intrigue ressemble plus qu'il n'y paraît à celle de *Nabucco*.

Opéra et théâtralité

Le revers de la présence massive du chœur, même si c'est l'originalité de l'opéra, est qu'elle crée un problème d'espace scénique et de mobilité pour les acteurs. Irving Guttman a pris le parti d'une mise en scène hiératique dans les scènes à grand déploiement; la répartition des personnages y est conçue de manière à satisfaire plus les impératifs du chant (il faut bien que les

«[...] l'ambitieuse Abigaille [Linda Roark-Strummer], assise sur un trône que flanquent somptueusement deux béliers ailés [...].»
Nabucco de Verdi, mis en scène par Irving Guttman à l'Opéra de Montréal.
 Photo : Les Paparazzi.



chanteurs puissent voir le chef d'orchestre leur donner l'attaque) que ceux de l'action, de même que la succession des scènes dans un livret répond davantage à la variété attendue des ensembles (un grand air pour la *prima donna*, à chaque acte, etc.) qu'à la cohérence dramatique; on reconnaît là les ornières du genre. À cet égard, le grand finale du premier acte donne le ton : tandis que les soldats de Nabucco et les fidèles juifs sont répartis à l'arrière-plan, quelque peu au petit bonheur même, les cinq protagonistes sont alignés sur le *proscenium*, à distance égale l'un de l'autre, sans que cette disposition un peu trop symétrique épouse un axe dramatique quelconque; tout ce monde fera du sur place jusqu'au tomber du rideau. Tableau dont l'effet visuel est certes impressionnant, mais dont l'hiératisme figé est trop *théâtral* (ce qui n'a rien à voir avec le théâtre, il va sans dire); n'étaient les costumes caractérisés qui permettent d'identifier les personnages, on se serait demandé qui est l'ennemi de qui dans ce grouillement statique. Il faut reconnaître tout de même que, lorsque la fumée du temple incendié sur l'ordre de Nabucco commence à envahir le sanctuaire, la panique et le désordre finals contrastent de façon dramatique avec l'immobilité précédente et le rideau tombe vite, laissant la salle sous l'effet de la surprise.

Les décors sont peut-être la grande réussite de ce spectacle, non pas tant à cause de la recherche de la couleur locale (on se croirait parfois dans l'Égypte pharaonique ou même à Rome plutôt qu'à Babylone, et la musique de Verdi n'a cure de la reconstitution historique), que par le traitement des masses architecturales et des textures. Je pense en particulier à cet immense rideau du deuxième acte où des fûts végétaux, peints en des teintes ocres, allient sobriété et majesté. Dans l'admirable scène qui oppose l'ambitieuse Abigaille, assise sur un trône que flanquent somptueusement deux béliers ailés, à son père, au troisième acte, l'absence de plafond fait que l'espace bleu du ciel est comme supporté par les colonnes de la salle; la stylisation atteint ici son but : suggérer plutôt que (dé)montrer.

La rareté des accessoires contribue à manifester, à rendre visible l'enjeu spirituel de l'action. Au

premier acte, un immense candélabre à sept branches suffit pour symboliser le temple juif et son peuple, comme la statue de Baal, auquel les Hébreux vont être sacrifiés au quatrième acte, le fait pour Babylone, avant que la colère de Jéhovah ne précipite l'idole à terre. Le décor conçu pour le «Va, pensiero» est moins convaincant; c'est une projection des eaux bleutées de l'Euphrate d'où émergent, çà et là, des rochers; mais la perspective se présente si perpendiculairement aux spectateurs que tout l'espace en est comme écrasé et ne peut se transfigurer en lieu, d'autant plus que l'éclairage, trop uniforme, refuse tout jeu d'ombre, tout rêve. Même la beauté du chant ne fera pas oublier que le décor est resté décor.

Jeu et chant

L'omniprésence du chœur ne doit pas nous faire oublier que *Nabucco* est une œuvre tout autant exigeante pour les solistes. Le rôle d'Abigaille est particulièrement difficile et exige une voix d'une large tessiture, aussi solide que la comédienne elle-même doit l'être. Linda Roark-Strummer possède ces qualités, et elle est tout simplement admirable dans la grande scène de confrontation avec Nabucco, au troisième acte. James Dietsch incarne un Nabucco tourmenté, au détriment peut-être de la grandeur; en tout cas, il est plus à l'aise dans les moments de déchirement et de trouble (la scène d'épilepsie du dernier acte est surprenante pour un personnage aussi typé) que dans les scènes guerrières, comme celle qui clôt le premier acte. Paul Plishka, en Zaccaria, réserve moins de surprise, tant le personnage du Grand Prêtre semble convenu; le livret ne lui réserve que des interventions sur mesure, mais le chanteur, à la voix profonde et pleine, a su exprimer sa conviction d'être le porte-parole de la divinité. Quant à Fenena et Ismaël, qui sont des pions sur l'échiquier de ce conflit politico-religieux, leurs amours semblent n'être qu'un prétexte au déchaînement de l'ire d'Abigaille; dans les circonstances, Sonia Racine et Claude-Robin Pelletier ont tiré leur épingle du jeu de leur mieux. À la tête de l'orchestre, Mark Flint avait pris le parti de la discrétion vigilante; on ne peut qu'être d'accord avec lui.

Alexandre Lazaridès