

L'Erwartung de Lepage ou le fantôme de Lucia

Guy Marchand

Number 67, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29346ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marchand, G. (1993). *L'Erwartung de Lepage ou le fantôme de Lucia*. *Jeu*, (67), 84–86.

L'*Erwartung* de Lepage ou le fantôme de Lucia

En février dernier, Robert Lepage présentait à Toronto, dans le cadre de la saison de la Canadian Opera Company*, ses premières mises en scène d'opéra. Il s'agissait de deux œuvres en un acte, composées au début du siècle : *le Château de Barbe-Bleue* de Bartok et *Erwartung* de Schoenberg. On y retrouvait plusieurs des éléments visuels familiers à ceux qui suivent le travail de Lepage : le cadre, le plan d'eau, le théâtre d'ombres, l'approche plastique du mouvement. Certains y perçoivent des tics de metteur en scène. J'y vois plutôt le développement progressif d'éléments de langage qui font la marque d'un style. L'intérêt n'est plus tant dans la nouveauté des éléments comme tels, mais dans la façon dont le metteur en scène, de production en production, en explore les virtualités. Et ici, Lepage est parvenu à une intégration entre mouvement sonore et mouvement visuel comme on désespère d'en voir plus souvent à l'opéra, un art où ce devrait pourtant être la première préoccupation. Mais on préfère planter de grandes voix devant de grands décors, en croyant que cela suffit pour en mettre plein les oreilles et plein la vue. Le plus souvent, on y fait son plein d'ennui. Dans ce cas-ci, à tous les points de vue, je dirais que c'est à la fois le travail le plus fini de Lepage et l'une des plus belles mises en scène d'opéra qu'il m'ait été donné de voir jusqu'à présent. Il faut souhaiter que ces opéras soient présentés à Montréal bientôt.

Ce qui a le plus fasciné le musicologue que je suis, c'est la lecture que Lepage a proposée du monodrame de Schoenberg. *Erwartung* se présente comme un ersatz de situation dramatique typiquement opératique. Dans un bois à la nuit tombée, une femme erre à la recherche de son amant. De plus en plus inquiète de son retard, elle finit par trébucher sur son cadavre. À travers les bribes de son monologue erratique, on comprend qu'il a été tué par un rival. Composée en 1909, l'œuvre se situe dans la courte période pendant laquelle Schoenberg, ayant rejeté le système tonal, ne s'était pas encore embrigadé dans le dodécaphonisme. Mais c'est aussi l'époque des premiers balbutiements de la psychanalyse dont on peut voir, dans le caractère onirique et cauchemardesque du monodrame de Schoenberg, un signe avant-coureur. C'est de ce point de vue que Lepage

* Un article publié récemment dans *la Presse* annonçait que le Prix Scotsman, d'une valeur d'environ 100 000 \$ et financé par le millionnaire japonais Zenya Hamada, avait été attribué cette année à la Canadian Opera Company de Toronto, pendant le Festival d'Édimbourg, en Écosse. Le Canadian Opera Company y présentait une œuvre de Bartok (*le Château de Barbe-Bleue*) et *Erwartung* de Schoenberg, deux opéras mis en scène par Robert Lepage. N.d.l.r.

a approché *Erwartung*. À la fin de la scène, il nous révèle le secret qui se cache peut-être derrière l'histoire que cette femme, ayant manifestement perdu l'esprit, nous raconte : elle aurait tué elle-même son amant, en le poignardant dans un geste de panique au moment de faire l'amour avec lui pour la première fois.

En deçà des réminiscences psychanalytiques, cette image a des résonances historiques particulières à l'opéra lui-même. Par cette image, Lepage s'est trouvé à nous faire voir l'une des scènes les plus paradoxalement célèbres de l'histoire de l'opéra, une scène qui a d'autant plus hanté l'imaginaire romantique qu'elle n'avait pas été, à l'origine, explicitement montrée. Il s'agit de la scène où, dans *Lucia de Lammermoor*, l'héroïne tue, le soir même de ses nocces, le mari qu'on lui a imposé. On ne voit pas la scène du meurtre comme telle; on ne voit que la suite, lorsqu'elle sort de la chambre nuptiale, le couteau sanglant à la main. Elle chante alors, devant la famille et ses invités consternés, son célèbre air de folie. Autant dans l'anecdote originale — un fait vécu qui avait inspiré le roman de Walter Scott, *The Bride of Lammermoor* — que dans l'opéra de Donizetti, la scène du meurtre était restée pour les témoins une énigme. Dans la «vraie» histoire, le jeune marié survécut à ses blessures. Lorsqu'on voulut savoir ce qui s'était exactement passé dans la chambre, il répondit que si une femme le questionnait à nouveau, il ne lui adresserait plus la parole, et que si c'était un homme, il le provoquerait en duel.

L'*Erwartung* de Schoenberg :
une mise en scène signée
Robert Lepage. Photo :
Michael Cooper.

La parution du roman de Scott, en 1819, avait eu un retentissement considérable. Il faut se rappeler que depuis la Renaissance, l'une des principales revendications sociales était



le droit des jeunes à disposer librement de leur avenir, indépendamment de la volonté de la famille. On n'a qu'à penser à la commedia dell'arte, dont c'était un des principaux thèmes. Cette revendication attaquait aussi directement l'autorité morale de l'Église. Dans la foulée de la Révolution française, cette autorité en avait pris un coup lorsque l'Église s'était fait confisquer ses biens par la République. La restauration de la monarchie en 1815, au lendemain du Congrès de Vienne, signifiait non seulement la restitution des biens, mais aussi celle de l'autorité morale de l'Église en France et ailleurs en Europe. La parution du roman de Scott, quatre ans plus tard, offrait aux romantiques une nouvelle figure emblématique pour reprendre le combat. Dès l'année de sa publication, le roman fut traduit en plusieurs langues et porté à la scène à travers toute l'Europe, tant au théâtre qu'à l'opéra. La version de Donizetti n'était en fait que la quatrième adaptation lyrique. Dès 1822, dans *De l'Amour* de Stendhal, Lucia allait rejoindre Roméo, Juliette et quelques autres au panthéon de l'amour sacrifié sur l'autel des impératifs familiaux. L'opéra de Donizetti, créé à Paris en 1835, fut tout de suite considéré comme l'expression la plus achevée, la représentation définitive de cet emblème du romantisme.

Et lorsqu'au milieu du siècle, dans *Madame Bovary*, Flaubert voulut réagir contre ce qu'il considérait être les excès du romantisme, dont il décelait les boursoufflures jusque dans son propre travail d'écrivain, il fit jouer à l'opéra de Donizetti un fascinant rôle de miroir ironique dans la scène qui marque le point tournant du roman. La seconde partie de ce roman, qui en compte trois, se termine sur la tombée de rideau du deuxième acte de l'opéra, qui en compte aussi trois, et auquel assiste Emma Bovary. À la fin de cet acte, Lucia s'effondre lorsque celui à qui elle a promis son cœur revient après une longue absence, juste au moment où elle vient de signer, sous la pression de son frère, un contrat de mariage avec un autre. À la fin de la deuxième partie du roman, Emma se sent défaillir lorsqu'elle aperçoit dans la foule pendant l'entracte, Léon, son ancien soupirant. Cette rencontre entraînera la catastrophe qui suit dans la troisième et dernière partie.

Ainsi, lorsque Flaubert dit «Madame Bovary, c'est moi!», il ne faut pas tant y voir l'aveu d'une homosexualité refoulée, mais peut-être plutôt une façon de faire comprendre que, comme Emma, s'il ne pouvait s'empêcher de trouver ridicule les excès du romantisme, il ne pouvait cependant s'empêcher d'y succomber. En voyant la lecture d'*Erwartung* proposée par Lepage, que dire alors de Schoenberg? En abandonnant la tonalité, s'était-il pour autant affranchi de ses affects romantico-expressionnistes? ♦