

A l'enseigne de la scénographie *Kopernikus et Pelléas et Mélisande*

Alexandre Lazaridès

Number 101 (4), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26313ac>

[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. (2001). Review of [A l'enseigne de la scénographie : *Kopernikus et Pelléas et Mélisande*]. *Jeu*, (101), 140–143.

À l'enseigne de la scénographie

La fin de la saison 2000-2001 à l'Opéra de Montréal nous a permis de voir deux œuvres du XX^e siècle qui, quoique séparées par trois quarts de siècle et d'écritures très différentes, ont en commun un traitement symbolique de leurs thèmes respectifs. C'étaient aussi deux premières à la compagnie. Elles étaient placées à l'enseigne de la scénographie, je veux dire que le visuel l'emportait sur le sonore et l'image (ou le tableau) sur le son. Cette tendance, que l'on peut voir à l'œuvre dans beaucoup de productions internationales, s'explique par des raisons complexes. Entre autres, par le fait que chanteurs et chefs voyagent beaucoup et ne peuvent accorder beaucoup de temps aux répétitions. On en demande alors plus aux scénographes attachés à la « maison », avec des résultats variables, parfois heureux lorsqu'ils contribuent à prouver que l'opéra peut être autre chose que statique, pétrifié, hors du temps et du monde. Il est donc devenu bien difficile de mettre au point un opéra en tant que « spectacle total », et les amateurs peuvent s'estimer chanceux de n'avoir eu droit qu'à un spectacle, tout court...

Une « féerie mystique »

La création de l'opéra de Vivier, mort en 1983 à 35 ans, avait eu lieu en 1980, à Montréal, sous la baguette de Lorraine Vailancourt. Depuis, *Kopernikus* avait été rarement représenté, quoique Londres en 1985, Paris en 1989, Vancouver en 1990 et Strasbourg en 2000 aient pu l'applaudir. C'est que l'œuvre n'est pas facile d'accès ni d'interprétation, même si la formation orchestrale est limitée à huit instruments : un violon, un hautbois, trois clarinettes, une trompette, un trombone et la percussion. Leur alliance produit des effets étranges qui collent au propos de Vivier par un halo sonore qui découpe la durée en créant une temporalité suspendue. Pour sa part, la voix humaine est assemblée à des effets instrumentaux (glissandi, vibrato, trémulation, etc.), certes complexes mais limités quant à leur portée expressive.

Le texte, de Vivier lui-même, est « en langue inventée » qui rappelle le langage exploré de Claude Gauvreau, mais on y reconnaît aussi beaucoup de français et d'allemand. Au total, la

Kopernikus

OPÉRA EN DEUX ACTES. TEXTE EN LANGUE INVENTÉE ET MUSIQUE DE CLAUDE VIVIER. MISE EN SCÈNE : STANISLAS NORDEY, ASSISTÉ DE GUILLAUME BERNARDI ; DÉCORS : EMMANUEL CLOLUS ; ÉCLAIRAGES : AXEL MORGENTHALER ; COSTUMES : RAOUL FERNANDEZ. ENSEMBLE INSTRUMENTAL DIRIGÉ PAR OLIVIER DEJOURS ; DIRECTION MUSICALE : PASCAL ROPHÉ. AVEC PATRICIA O'CALLAGHAN, SOPRANO COLORATURE, PATRICIA GREEN, SOPRANO, ISABEL SOCCOJA, MEZZO-SOPRANO, SHAUNAID AMETTE, ALTO, MICHEL SCHREY, TÉNOR, IAN FUNK, BARYTON, SIMON FOURNIER, BARYTON-BASSE. PRODUCTION DE AUTUMN LEAF PERFORMANCE, EN COPRODUCTION AVEC THE BANFF CENTRE FOR THE ARTS ET L'ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE, PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE MAISONNEUVE, LES 26 ET 28 AVRIL 2001.

Pelléas et Mélisande

OPÉRA EN CINQ ACTES DE CLAUDE DEBUSSY, D'APRÈS LA PIÈCE DE MAURICE MAETERLINCK. MISE EN SCÈNE ET SCÉNOGRAPHIE : ANDRÉ BARBE ET RENAUD DOUCET ; ÉCLAIRAGES : GUY SIMARD. AVEC MARC BOUCHER, BARYTON (PELLÉAS), NATHALIE PAULIN, SOPRANO (MÉLISANDE), DION MAZEROLLE, BARYTON (GOLAUD), GREGORY ATKINSON, BASSE (ARKEL), SONIA RACINE, MEZZO-SOPRANO (GENEVIÈVE), ÉTHEL GUÉRET, SOPRANO (YNIOLD) ET PATRICK MALLETTE, BARYTON (LE DOCTEUR, LE BERGER). ORCHESTRE MÉTROPOLITAIN DU GRAND MONTRÉAL ET LE CHŒUR DE L'OPÉRA DE MONTRÉAL, SOUS LA DIRECTION DE YANNICK NÉZET-SÉGUIN. PRODUCTION DE L'OPÉRA DE MONTRÉAL, PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE MAISONNEUVE DE LA PLACE DES ARTS LES 8, 10 ET 12 MAI 2001.



Kopernikus, opéra de Claude Vivier, présentée au Théâtre Misonneuve au printemps 2001. Sur la photo : Patricia O'Callaghan, Isabel Soccoja, Shaunaïd Amette et Patricia Green. Photo : Yves Renaud.

recherche d'effets d'écriture poétique n'est pas des plus adroites, et l'intention vaut mieux ici que la réalisation. Vivier mettait aussi en garde contre toute attente d'une histoire, mais on peut tout de même suivre un fil conducteur narratif. Il s'agit de l'initiation et de la conversion d'Agni à qui l'auteur semble s'identifier. La jeune Agni est emmenée vers une destination inconnue par les personnages de ses rêves, comme par des extraterrestres dans un autre univers donné pour meilleur que le sien, ou le nôtre, après avoir été persuadée qu'il fallait les suivre pour se trouver.

Le premier acte traite de l'initiation d'Agni. Sagement agenouillée devant son nourris à l'avant-scène, dans une simple tunique blanche, elle ressemble à une enfant qui aurait refusé de grandir, qui n'attend plus rien. On a l'impression inexplicable que le temps s'est arrêté autour d'elle. Mais voici que le rideau du fond de scène monte lentement sur six silhouettes qui se profilent à contre-jour sur une lumière vaste et éblouissante. Elles s'avancent de quelques pas, s'immobilisent en une seule rangée tandis que le rideau retombe. Elles se tiennent droites comme des statues dans leur niche. Leurs habits chatoyants évoquent aussi bien l'astronautique que les *Mille et Une Nuits*. Dans une insouciance intemporalité, ces personnages vont, à tour de rôle, représenter Lewis Carroll, Merlin, Mozart, Copernic, Tristan et Isolde, etc. Chacun s'avance vers Agni et lui présente, selon sa vision des choses, le programme d'une libération cosmique, d'une dématérialisation en énergie lumineuse qui préfigure l'esprit

libéré du corps et du monde. Parfois, des notices biographiques de savants et de scientifiques, d'Anaximandre à Einstein, sont projetées et lues par l'un d'entre eux dans un grand livre descendu des cintres et dont émane une lumière surnaturelle. Alliée au dépouillement de l'espace, la mise en scène, d'une grande rigueur, fait d'autant mieux ressortir les figures presque chorégraphiques dessinées par le déplacement des personnages au fur et à mesure qu'ils s'avancent vers Agni pour la convaincre de les suivre.

La seconde partie, beaucoup plus statique, paraît étirée en comparaison, mais s'achève sur un finale où l'écriture de Vivier réussit une alchimie sonore étonnante. Regroupés par deux, hiératiques, les personnages se sont dépouillés de leurs riches habits et sont maintenant vêtus d'une tunique blanche. Ils tiennent chacun une valise aux parois vitrées comme un aquarium. L'intérieur en est illuminé, et l'on peut ainsi constater qu'ils y ont mis leurs anciennes vêtements. Dans la sienne, Agni a mis son ourson tout aussi bien. Après avoir fait leurs adieux à ce monde, tous se dirigent vers le fond de scène et réintègrent la lumière incandescente du début dans laquelle ils semblent se dématérialiser. On peut croire qu'Agni est sauvée.

Le voyage d'Agni s'apparente à une quête d'identité, sur le mode allégorique d'une science-fiction où se mêlent les considérations philosophiques et scientifiques. « Féerie mystique », disait Vivier. Cette vision, quelque peu dépassée, relève des tendances Nouvel Âge qui s'inspiraient de la spiritualité asiatique du renoncement (Vivier a longuement séjourné à Bali), à savoir qu'il faut abandonner à son sort ce monde inhabitable et s'absenter dans une sorte de quatrième dimension spirituelle. Copernic ayant fait perdre à la planète Terre son centralisme universel, l'homme s'est estimé libre de s'ouvrir à d'autres mondes, y compris le monde intérieur.

Une musique qui sort de l'ombre

Pelléas et Mélisande, le seul opéra achevé de Debussy, et l'un des plus importants du XX^e siècle, a reçu, sous la baguette de Nézet-Séguin, un traitement musical qui ne répondait pas vraiment à ses grandes exigences. Il manquait à l'interprétation orchestrale cette patine particulière (les détracteurs du compositeur parlaient de « brouillard harmonique ») qui nous donne l'impression que la musique vient à notre rencontre de très loin, pour nous frapper d'autant plus fort. C'est ce que Debussy voulait peut-être dire en soulignant l'importance qu'il désirait accorder au silence comme moyen d'expression. Il écrivait : « La musique est faite pour l'inexprimable. Je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât. » La





Pelléas et Mélisande, opéra de Claude Debussy (Opéra de Montréal, 2001). Sur la photo : Nathalie Paulin (Mélisande) et Marc Boucher (Pelléas). Photo : Yves Renaud.

avec un bonheur inégal. Comme les changements se font à vue, au moyen de nombreux praticables, il y avait là matière à distraction dont a fini par souffrir la représentation. L'atmosphère mystérieuse devenait à nos yeux un objet technique. Alors que, dans l'opéra de Janáček, le dispositif scénique permettait à la musique de s'exalter de façon inoubliable, ici, l'équilibre entre ce qu'on voyait et ce qu'on entendait était rompu en faveur d'éléments visuels devenus envahissants. Cette expérience prouve une fois de plus, si besoin en était, combien l'œuvre d'art totale qu'est, par définition, l'opéra repose sur un équilibre d'impondérables, et que la plus belle scénographie ne fascine que dans la mesure où elle sert une action dont le personnage premier est la voix elle-même. **J**

magie de l'œuvre tient en partie à la manière dont les silences – entre les sons, entre les mots – se transforment en signification. Les deux chanteurs qui tenaient les rôles principaux ne sont pas parvenus, sur ce point, à nous convaincre de la réalité invisible, qui doit sembler pourtant plus réelle que le réel, de leurs personnages. Ni le jeu, conventionnel alors qu'il doit exprimer le mystère, ni la diction, utilitaire alors qu'elle doit épouser avec subtilité les moindres inflexions des sons, ne les y aidaient. Passons donc vite sur cet aspect plutôt insatisfaisant de la soirée.

La scénographie et la mise en scène sont citées conjointement dans les crédits du programme, qui nomment André Barbe et Renaud Doucet sans préciser l'apport de chacun d'entre eux. La saison passée, André Barbe avait ébloui par sa scénographie audacieuse de *Kátya Kabanová*¹, et Renaud Doucet, de son côté, avait assez bien réussi *l'Incoronazione di Poppea*². Les réserves qu'on peut avoir à l'égard de leur travail sont plus nombreuses cette fois. La scénographie de *Pelléas et Mélisande*, très recherchée à l'évidence, reconstitue une variété de décors : forêt, château, grotte, etc., mais

1. Voir « André Barbe, éveilleur d'imaginaire », dans *Jeu* 98, 2001.1, p. 143-146.

2. Voir « Monteverdi, la vie même », dans *Jeu* 95, 2000.2, p. 143-146.