

Moderne Agrippine

Agrippina

Alexandre Lazaridès

Number 115 (2), 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24848ac>

[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. (2005). Review of [Moderne Agrippine : *Agrippina*]. *Jeu*, (115), 80–83.

Moderne Agrippine

Compte tenu des contraintes économiques qui sous-tendent la production d'un opéra, il était bien audacieux de programmer une œuvre baroque à Montréal, qui plus est, un *opera seria* dont la durée excède trois heures. L'alternance immuable de récitatifs, parfois longs, et d'arias stéréotypées où la troisième partie reprend la première après un passage médian contrasté, n'a pas de quoi séduire un public dont on sait la préférence pour les grandes « machines » du XIX^e siècle (qu'un Verdi savait transcender) et du début du XX^e siècle (Puccini et Strauss les apprêtaient habilement au goût du jour). Par ailleurs, les sujets historiques et mythologiques que l'ère baroque prisait fort exigent des connaissances et une vision du passé qui ne sont plus

d'actualité. Les menées d'Agrippine pour placer Néron, son fils d'un premier lit, sur le trône occupé par son troisième mari, l'empereur Claude, menées qui combinent mensonges, menaces et calomnies, doivent être replacées dans un contexte politique quelque peu confus. Comment donc contourner le double obstacle de l'histoire romaine et d'une esthétique musicale vieille de trois siècles ? Autrement dit, comment faire d'un *opera seria* un spectacle divertissant ? La réponse tient en un mot, magique : modernisation.

L'opéra laboratoire

Depuis quelque trois décennies, l'opéra, encore plus que le théâtre sur les scènes européennes, est traité en laboratoire où l'expérimentation est synonyme d'audace. Il fallait laver l'opéra (genre « culinaire et vespéral », selon Brecht) du soupçon de ringardise qui, non sans raison, pesait sur lui, d'autant plus que la jeunesse, vaste public potentiel, ne s'y reconnaissait pas. Ainsi, de façon de plus en plus insistante (et de moins en moins justifiée), nudité et

Agrippina de Haendel, mise en scène par Jacques Leblanc (Opéra de Montréal, 2005). Sur la photo : Lyne Fortin (Agrippine). Photo : Yves Renaud.



érotisme sont devenus une stratégie dont on peut douter que les motivations soient toujours d'ordre artistique...

Toutes sortes d'opéras ont été « modernisés », souvent par le recours à des déplacements de l'action dans le temps et dans l'espace. Du croisement d'époques éloignées les unes des autres, il résulte inévitablement des anachronismes par lesquels le passé éclaire le présent, trop près de nous pour être vraiment vu, tandis que le présent explique un passé empoussiéré par la tradition, les deux s'éclairant ainsi mutuellement.

Agrippina

OPERA SERIA EN TROIS ACTES ; LIVRET DE VINCENZO GRIMANI ; MUSIQUE DE GEORG FRIEDRICH HAENDEL (1709). MISE EN SCÈNE : JACQUES LEBLANC ; DÉCORS : JOHN CONKLIN ; COSTUMES : JESS GOLDSTEIN ; ÉCLAIRAGES : MATTHIEU GOURD. INTERPRÉTATION : LES VIOLONS DU ROY, SOUS LA DIRECTION DE BERNARD LABADIE. AVEC PHILLIP ADDIS, BARYTON (PALLAS), KEVIN BURDETTE, BASSE (CLAUDE), ÉTIENNE DUPUIS, BARYTON (LESBUS), LYNE FORTIN, SOPRANO (AGRIPPINE), KARINA GAUVIN, SOPRANO (POPÉE), MICHELLE SUTTON, MEZZO-SOPRANO (NARCISSE), KRISZTINA SZABÓ, MEZZO-SOPRANO (NÉRON) ET DANIEL TAYLOR, ALTO (OTHON). PRODUCTION DE L'OPÉRA DE MONTRÉAL, PRÉSENTÉE À LA SALLE WILFRID-PELLETIER DE LA PLACE DES ARTS LES 12, 17, 19, 21 ET 23 MARS 2005.

Le procédé a fait ses preuves et peut être considéré comme une avancée esthétique, une conquête de la fin du XX^e siècle, après les furieuses controverses qui ont entouré les mises en scène de Peter Sellars, l'intrépide pionnier de la modernisation tant au théâtre qu'à l'opéra, génie pour les uns, imposteur pour les autres¹.

Cet engouement pour la modernisation serait-il une conséquence de la fameuse « impureté » post-moderniste devenue « métissage » à la mode ? En tout cas, il met en lumière une curieuse contradiction : le grand public veut bien assister à des opéras du passé (entendons par là « antérieurs à

Mozart »), de préférence modernisés, mais n'accueille qu'avec réticence les opéras proprement modernes, ceux de la seconde moitié du XX^e siècle, lesquels sont pourtant bien plus proches dans le temps. Il est vrai que leur langage musical est tenu pour « trop » moderne. En fin de compte, il semble que la modernisation consisterait surtout à concilier un langage musical hérité du passé et un revêtement visuel contemporain, à commencer par les costumes qui connotent si bien une époque. Dans *Agrippina*, on voit des pyjamas de soie, des déshabillés de satin, des robes du soir très décolletées, des fracs tout ce qu'il y a de plus chic, et même des tenues de ville décontractées. Mais ce défilé de mode séduisant n'a évidemment rien de bien romain. La couleur locale est prise en charge par trois praticables tout en hauteur dont les facettes ont un parement architectural qui évoque l'Antiquité romaine. Ils sont déplacés à vue afin de reconfigurer l'espace scénique, souvent pendant l'action elle-même (on aurait souhaité plus de discrétion sur ce point). Mais, comme les personnages paraissent bizarrement étrangers à l'espace culturel et social dans lequel ils évoluent, on se croirait plutôt en Utopie, pays de nulle part.

Anachronismes et burlesque

Quand une œuvre dite « sérieuse » est ainsi déstabilisée par l'introduction d'éléments hétérogènes ou improbables, le burlesque peut s'installer très vite à demeure. Reste à l'assumer. Le metteur en scène Jacques Leblanc a réussi un spectacle enlevé, sans temps mort, aidé par un plateau vocal et un ensemble instrumental accordés à ses vues. Saluons le tour de force qui consiste à transformer l'*opera seria* de Haendel en opérlette, car l'atmosphère qui prévaut dans *Agrippina* possède une saveur bien

1. Voir mon article, « Peter Sellars et le théâtre du présent », dans *Jeu* 112, 2004.3, p. 142-146.

offenbachienne. Tous les hommes y paraissent mous ou ridicules, quoique foncièrement honnêtes, alors que les femmes sont des meneuses rouées et sans scrupules. Leurs conflits autant que leurs sentiments perdent une bonne part de leur sérieux dans ces oppositions caricaturales qu'étaient des jeux de scène répétitifs, le tout destiné, comme il se doit, à faire rire. En retour, le drame propre à l'*opera seria* voulu par Haendel et son librettiste a dû être systématiquement désamorcé.

Un exemple entre plusieurs de la manière dont *Agrippina* est tirée vers l'opérette. Dans la scène du deuxième acte où le jeune et encore timide Néron (rappelons que c'est un rôle de travesti) rend visite à Poppée pour lui déclarer une fois de plus sa flamme, on voit Karina Gauvin, par ailleurs aussi bonne chanteuse qu'habile comédienne, se livrer à des manœuvres érotiques qui consistent à frotter mécaniquement sa généreuse anatomie, de haut en bas et sans relâche, contre le jeune homme effrayé par la provocation. Cette scène d'un goût douteux procure un amusement facile et se paye cher, car la menace qui plane sur les deux personnages, liant l'éros et la mort, y est gommée. On oublie que Poppée autant que Néron risquent gros à ce jeu, puisque Claude est amoureux de Poppée. Cette dernière cherche à piéger Néron pour détourner sur lui les foudres impériales promises à Othon, l'homme qu'elle aime. Mais l'on se dit que les foudres d'un empereur d'opérette ne peuvent être bien dangereuses... L'aria que Néron chante entre-temps ne peut recevoir beaucoup d'attention de la part des spectateurs, trop pris par les agaceries dont ils sont les témoins amusés ou médusés. C'est à de tels moments, lorsque la musique est étouffée par l'image et lorsqu'un personnage en fait trop, qu'on est en droit de se poser des questions sur le bien-fondé d'une mise en scène.

À l'inverse de cet exemple, les deux grandes arias introspectives de l'opéra ne sont introduites qu'au prix d'une brutale rupture de ton, soulignée par un éclairage sombre qui contraste avec des éclairages généralement clairs. En nous plongeant dans les affres secrètes d'Agrippine et d'Othon, ces arias leur donnent une dimension tragique qui, soudain, étonne et détonne, telles des incohérences, dans cette ambiance d'opérette, alors même qu'elles sont censées couronner l'œuvre musicale. Dans l'admirable « *Pensieri, voi*



mi tormentate » (« Pensées qui me tourmentez »), vers la fin du deuxième acte, Agrippine s'interroge sur le succès des intrigues qu'elle a tramées contre Poppée et Othon et dont elle pourrait devenir la victime; elle invoque alors les dieux de la secourir (Lyne Fortin y est magnifique). On a peine toutefois à prendre au sérieux une déploration si contraire à la nature d'une intrigante aguerrie comme Agrippine a été dépeinte jusque-là. Jouerait-elle la comédie pour les dieux tout autant qu'elle le fait avec les humains? Du moins, la salle peut ici se concentrer sur le chant et le personnage.

Lorsque Othon se voit retiré par l'empereur Claude le titre d'héritier au trône qui lui avait été octroyé, et que tout soutien lui est refusé par Agrippine, Poppée et Néron successivement, avec des justifications plus hypocrites les unes que les autres (la scène est d'un comique grinçant; Molière ne l'aurait pas désavouée), il s'effondre: « *Voi che udite il mio lamento* » (« Vous qui écoutez mes plaintes »), chante-t-il, désespéré. Mais, comme Othon s'était toujours présenté en amoureux geignard et faiblard, on a peine là aussi à prendre son désespoir au sérieux. Pourtant, dans la scène finale de l'opéra, Othon renoncera de bon cœur au trône en échange de la main de sa bien-aimée Poppée à laquelle l'empereur renonce un peu trop facilement, semble-t-il. Othon était-il donc plus « sérieux » qu'on ne le croyait et Claude moins qu'il ne le prétendait?

Un nouveau conformisme ?

La mise en scène de Jacques Leblanc illustre les avantages et les limites de la modernisation. À ses débuts, celle-ci pouvait être uniment considérée comme une victoire remportée sur une tradition sclérosée. La voici en voie de devenir un nouveau conformisme, une ficelle du métier, parfois même, dirait-on, une échappatoire aux délicatesses d'une œuvre. Des protestations de plus en plus nombreuses sont d'ailleurs en train de s'élever contre un procédé qui réduit l'exigence de cohérence et de rigueur à un dénominateur commun dont le mot d'ordre est *divertissement*. Un regard plus critique s'impose en conséquence maintenant. Adapter un opéra au goût du grand public ou le soumettre à des partis pris esthétiques, c'est trop souvent sacrifier aux lois du spectacle une logique d'ensemble faite d'un équilibre impondérable entre musique et texte. À tout prendre, le chef-d'œuvre de Haendel n'est sorti ni grandi ni approfondi de la production montréalaise. L'espace d'un soir, il aura amusé. Est-ce suffisant ?

Agrippina de Haendel, mise en scène par Jacques Leblanc (Opéra de Montréal, 2005). Sur la photo: Daniel Taylor (Othon). Photo: Yves Renaud.