

Opéra et cinéma

Patrick Schupp

Number 133, March 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50661ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Schupp, P. (1988). Opéra et cinéma. *Séquences*, (133), 16–19.

OPÉRA et CINÉMA

Patrick Schupp



La Traviata de Franco Zeffirelli

Et dire qu'il y avait des esprits chagrins qui, voilà une trentaine d'années, prédisaient la mort du genre, l'opéra, alléguant le coût des plateaux, les difficultés des mises en scène, les exigences syndicales, l'obligation de travailler dans des lieux scéniques non seulement adéquats, mais aussi dotés d'une acoustique impeccable et des moyens techniques les plus modernes.

Dieu merci, l'opéra ne s'est jamais aussi bien porté: il a annexé des lieux autrefois peu faits pour ça (des arènes ou des théâtres romains, des cours d'honneur de châteaux médiévaux); on a construit des salles à grands frais et spécialement étudiées à leurs fins; l'industrie du disque a permis aussi de préserver les grandes interprétations de notre époque et de redécouvrir celles d'autrefois; les musicologues ont fouillé plus que jamais dans les styles d'interprétation, les méthodes anciennes de chant, l'historique des effectifs orchestraux; d'audacieux metteurs en scène ont remonté des œuvres dont beaucoup revoient le jour pour la première fois depuis leur création: on pense aux opéras de Lully, de Campra, du jeune Verdi, de Haendel, de Mozart même (*Thamos, roi d'Égypte*, *Lucio Silla*, *La Clémence de Titus*); enfin et aussi (j'allais dire et surtout) parce que le cinéma a repris l'opéra à son compte — avec le petit écran dans la foulée — et en a fait éclater les dimensions scéniques en le plaçant dans une perspective plus réaliste et avec des moyens évidemment impensables à la scène. Alors des films comme *La Traviata* (1982) de Franco Zeffirelli, *Parsifal* (1982) de Jurgen Syberberg, *Carmen* (1984) de Francesco Rosi, ou *La Flûte*

Enchantée (1975) d'Ingmar Bergman ont permis à un public de plus en plus vaste et enthousiaste de redécouvrir et d'assimiler les grandes œuvres du répertoire lyrique à un prix correspondant à un quart de celui dépensé dans une salle d'opéra d'abord, et ensuite réalisées dans un contexte et des conditions impensables à la scène.

L'opéra est né « officiellement » en 1607 avec la création de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi. En effet, le 23 février de cette année-là, veille du Carnaval de Mantoue, Carlo Magni écrit à son frère Giovanni, représentant ducal à Rome: « Demain le Prince (en fait, le duc de Mantoue, « patron » de Monteverdi) fait réciter une comédie qui sera curieuse en ce sens que les interlocuteurs doivent parler en musique... ». Trois cent quatre-vingts ans plus tard, le succès de l'œuvre ne s'est pas démenti, et le genre, à partir de là, s'est taillé une place de choix dans l'histoire de l'humanité, et pas seulement en Occident. Si l'Europe, à partir de 1607, voit les plus grands compositeurs, de Monteverdi à Alban Berg, créer des œuvres marquantes, ou même y consacrer leur vie entière (comme Verdi, Puccini ou Wagner), l'Orient, proche ou lointain, dès le Xème siècle de notre ère, mêle paroles, musique et danse ou mouvements rythmés dans des formes comme l'opéra de Pékin, le Kathakali, le Noh ou même ces drames chantés persans issus de l'étrange croisement entre la tragédie grecque importée par Alexandre le Grand et les traditions Kathakali originaires des Indes. Aussi n'est-ce pas finalement par hasard que le 7ème art, devenu l'expression privilégiée de la culture

au XX^{ème} siècle, ait tenté d'annexer le phénomène opéra même à ses débuts, malgré le non-sens que constitue une image muette.

Cela provient tout d'abord du fait que le cinéma balbutiant recherche des grands thèmes susceptibles d'intéresser un public nourri justement de théâtre et d'opéra depuis trois siècles. Alors, naturellement, on va chercher ces thèmes — souvent connus par cœur d'un public cultivé — là où ils se trouvent, c'est-à-dire justement, dans les œuvres lyriques même. Ce sont des histoires populaires, auréolées par la fascination de l'irréel, et présentant de grands mouvements dramatiques propres à séduire et attendre les foules: le bouffon victime du méchant Duc de Mantoue qui tue par erreur sa propre fille (thème que l'on retrouve dans au moins dix opéras d'Auber, Spontini, Meyerbeer ou Rossini, en attendant Verdi), ou la gitane ivre de liberté et la trouvant dans la mort, la prostituée de haut luxe, dont l'amour désintéressé trouve sa rédemption dans la mort, elle aussi, ou la petite cousette dont l'amour touchant se résoud lui aussi dans la tuberculose. Le public retrouve donc sur l'écran ses thèmes familiers et les images qu'on lui propose recueillent un succès qui, ne se démentant pas, au contraire, permet aux metteurs en scène une variété et des audaces de plus en plus grandes.

Mais tout de suite, un problème se pose, problème qui trouve aujourd'hui seulement un semblant de solution: qui interprétera les rôles issus du chant? Des chanteurs d'opéra ou des comédiens doublés? Jusqu'en 1927, date où le cinéma chante et parle pour la première fois, les avis — et les solutions — sont partagés: pour une Mary Pickford qui tourne *Madame Butterfly* (1915) ou une Lillian Gish *La Bohème* (1926), on a un Cecil B. de Mille qui confie à Geraldine Farrar, prima donna assoluta du Metropolitan Opera le rôle titre de *Carmen* (1915). Pour la sortie du film, un véritable orchestre est placé sous l'écran pour accompagner la voix enregistrée. C'est une production à grand spectacle (qui fera beaucoup parler d'elle) mais, la plupart du temps, les exploitants se contentent d'un piano ou deux, ou parfois d'un quatuor à cordes qui jouent les mélodies ou les thèmes accompagnant le déroulement des situations présentées à l'écran. Nous sommes, bien sûr, tout près de la bande sonore qui va enfin assurer la fusion audio-visuelle et qui, en reproduisant les bruits de la vie, devient un élément essentiel de l'art cinématographique.

Il y a une autre raison, fort importante elle aussi: le cinéma, même muet, assure une diffusion d'une ampleur exceptionnelle à des œuvres jusque-là confinées aux limites étroites des scènes de théâtre, et trop souvent soumises au bon vouloir des metteurs en scène, aux caprices des chanteurs ou aux exigences des droits d'auteur, sans parler du caractère éphémère de ces productions. Et c'est ce rôle, particulièrement depuis 1975, que le cinéma a repris, avec une vitalité accrue et des perspectives vertigineuses.

Les adaptations et les parallèles

Les adaptations, ce sont, bien entendu, les opéras, plus ou moins trafiqués, mais qui retiennent l'essentiel de l'œuvre originale: *La Damnation de Faust* (Georges Méliès, 1904) qui reprend (avec Méliès lui-même dans le rôle de Méphisto) l'essentiel en treize minutes de l'œuvre de Berlioz; *Carmen*, (Cecil B. de Mille, 1915), avec Geraldine Farrar, enveloppée de voiles blancs, et qui consentit à quitter le Met pour un cachet (formidable à l'époque) de 20 000 \$; *L'Opéra de*

quat'sous (de Pabst, 1931), devenu aujourd'hui un classique de l'écran, et modèle d'adaptation qui conserve tout l'humour bien britannique de la pièce de John Gay que Bertold Brecht adapta, mais dans un contexte expressionniste allemand. On peut encore mentionner *Louise* (Abel Gance, 1938) avec la (un peu trop, peut-être) belle Grace Moore, dont la séduction résidait surtout dans les splendides décors de Georges Wakhévitch, et *Le Barbier de Séville* (Mario Costa, 1947) qui réunit une distribution remarquable dominée par Tito Gobbi, Ferruccio Tagliavini et Nelli Corradi, qui chantent leur rôle en direct. Dans tous ces cas, et dans bien d'autres dont la nomenclature deviendrait vite fastidieuse, ce sont donc des adaptations, souvent tronquées, remontées, adaptées, mais en principe fidèles à l'original.

Tout autres sont les parallèles, ou scénarios bâtis autour d'une œuvre en particulier: c'est le cas de *Charlot joue Carmen* (1916), où Chaplin en Don José, suit le livret de l'opéra assez fidèlement jusqu'au moment où Carmen (Edna Purviance) une fois « tuée » se relève tandis que Chaplin explique que le couteau meurtrier avait une lame truquée. On



The Merry Widow de Ernst Lubitsch

retrouve aussi cette attitude burlesque dans *Fra Diavolo* de Hal Roach et Charles Rogers (1933) qui donne, dans le cadre de l'opéra d'Esprit Auber, l'occasion à Laurel et Hardy de s'insérer dans une intrigue propice à une série de gags dont certains sont fort drôles. On ne peut pas non plus ne pas citer l'extraordinaire *A Night at the Opera* des Marx Brothers (1935), dont la représentation de *Il Trovatore*, complètement délirante, demeure certainement l'une des parodies les plus réussies. Il y a aussi les films de Carmine Gallone, comme ce *E lucevan le stelle* (1935), paraphrase de Tosca qu'animent Jan Kiepura et Martha Eggerth, *Il Sogno di Butterfly* (1940) ou *Amami, Alfredo* (1941). Le second invente une chanteuse (Maria Cebotari), amoureuse d'un chef d'orchestre dont elle a un fils qui l'a quittée. Revenant quelques années plus tard, le chef d'orchestre revoit la chanteuse sur scène, dans *Butterfly*, évidemment, qu'elle interprète comme si c'était sa propre histoire. Le troisième voit une chanteuse pulmonaire (toujours Cebotari) chanter Violetta, mais avec une fin heureuse. Les médecins se sont trompés, la chanteuse vivra, Verdi a perdu. Jeanette MacDonald, chanteuse à part entière, se laisse guider par Ernst Lubitsch dans *The Merry Widow* (1934), et fait ensuite, *Naughty Marietta* pour Willard S. Van Dyke (1935), d'après l'opérette de Victor Herbert, *Rose-Marie* par Van Dyke (1936), d'après celle de Rudolf Friml, et ou encore joue dans des œuvres de fiction, mais construites autour d'un thème d'opéra comme *San Francisco* toujours

Carmen
de Cecil B. De Mille





Louise d'Abel Gance

avec Van Dyke (1936) ou elle chante de nombreux extraits d'opéras (elle joue le rôle d'une chanteuse) ou encore *Maytime* et *Firefly* (1937) ou *The Girl of the Golden West* (1938), directement inspiré de l'opéra-bouffe de Puccini.

C'est dire à quel point la matière continue de séduire les réalisateurs (et, bien sûr, les acteurs et actrices), non seulement par son extraordinaire diversité, mais aussi par les possibilités innombrables qu'elle offre à tous les niveaux. De plus, si le film ou l'adaptation est réussie, le public connaisseur — qui a les moyens de comparer et de juger — assurera son succès et sa longévité. Par contre, quand on voit aujourd'hui cette *Aïda*, commise par Clemente Fracassi en 1953, où on retrouve une Sophia Loren rondelette (doublée par Renata Tebaldi), que certains promoteurs eurent le culot de présenter à la Place des Arts, l'an dernier, comme étant le film du siècle, on se rend compte à quel point les préoccupations et les styles ont changé.

La voix et le visage

J'évoquais plus haut le problème du chanteur d'opéra face au comédien doublé. Il est évident qu'une grosse dame dans la cinquantaine, même si elle chante admirablement bien, ne « passera » jamais à l'écran pour le personnage qu'elle est censée incarner. Voit-on une Montserrat Caballé mourir de phthisie, pâle, hâve et émaciée? Tandis qu'une Teresa Stratas. Tebaldi non plus n'aurait pas pu jouer les princesses éthiopiennes — encore que Loren, avec un maquillage ridicule, ne soit guère plus crédible; mais au moins elle est jeune, et peut davantage créer l'illusion... C'est pourquoi les réalisateurs privilégient en général des comédiens ayant le physique du rôle, mais non la voix. C'est un moindre mal, puisque les techniques d'enregistrement en playback permettent de placer dans leur bouche la voix d'artistes réputés et impeccables. La *Carmen Jones* d'Otto



Carmen Jones d'Otto Preminger

Preminger (1955) est exemplaire à cet égard. C'est d'abord une adaptation diaboliquement habile de l'opéra de Bizet, je dirais même une transposition, puisque tout se passe dans une fabrique de parachutes, où Carmen Jones est ouvrière. Don José devient le caporal Joe, alors que Mercedes et Frasquita, les amies de Carmen, sont réunies en la seule personne de Frankie. Dorothy Dandridge (Carmen) est chantée par Marilyn Horne, Harry Belafonte (Joe) par LeVern Hutcherson, tandis que Pearl Bailey (Frankie) chante sa propre partition. Si l'essentiel du livret — ou de la nouvelle de Mérimée — demeure, c'est évidemment parce que la matière en est éminemment

adaptable comme l'ont prouvé les innombrables productions qui se sont succédé depuis 1875, date de la création de l'opéra de Bizet, depuis sa présentation dans l'Espagne franquiste de 1935 (New York City Opera) jusqu'à celles de Saura (mais dansée, avec Antonio Gades et Laura del Sol), de Frank Corsaro (Vancouver Opera, 1984) ou *La Tragédie de Carmen*, de Peter Brook, qui se permit même une coquetterie. À partir de la même mise en scène, quatre interprètes différentes alternent leur prestation, donnant de ce rôle essentiellement changeant une lecture (ou une audition) sans cesse renouvelée: le cinéma nous a conservé ces quatre interprétations, qui, à l'époque étaient projetées en alternance de deux soirs en deux soirs. *Carmen Jones* — ressorti, il y a deux ans, en grande exclusivité à Paris — n'a pas pris une ride et la magie du personnage est toujours aussi grande. Preminger recommencera avec *Porgy and Bess*, le chef-d'œuvre de George Gershwin, mais en ne faisant que filmer l'opéra tel quel, toujours avec Dorothy Dandridge, substituant Sydney Poitier à Belafonte, (retenu par des obligations contractuelles) dans un décor volontairement factice et éclairé uniformément, accentuant davantage son côté scénique.

Enfin *Moïse et Aaron*, de Jean-Marie Straub (1974) et *La Flûte enchantée* de Bergman (1975) pavent la voie à ce que devient désormais le film d'opéra: les gens que l'on voit sur l'écran sont en effet les chanteurs (et non plus des comédiens) qui jouent le rôle. La bande sonore du film fait l'objet d'un enregistrement commercial qui prolonge son impact, et le fixe davantage dans la mémoire collective. Tout ceci allait fort bien jusqu'à ce qu'arrive la vidéo qui permet maintenant à des distributeurs d'avoir les films eux-mêmes et aussi de rechercher ceux — de plus en plus nombreux — qui sont disponibles dans les archives du monde entier. Certaines maisons même se spécialisent presque exclusivement dans ce domaine, comme Lettre-Son Musique, à Montréal, qui possède une collection absolument extraordinaire allant de Maria Callas (non seulement on l'entend, mais on la voit) au *Rosenkavalier* avec Herbert von Karajan et Elisabeth Schwarzkopf, en passant par d'innombrables productions de Vérone, La Scala, Covent Garden, Bolchoï, Glyndebourne, etc. On sait, d'autre part, à quel point l'opéra a droit de cité au petit écran qui nous livre régulièrement, en saison, un nombre impressionnant de productions venues de tous les coins du globe, réalisées par les plus grands metteurs en scène, et où on retrouve les artistes les plus célèbres. Cela va, comme dans la vidéo qui en est le prolongement direct, du simple opéra filmé dans une maison célèbre, avec ou sans public, au spectacle de scène recréé dans son cadre scénique original, mais remanié pour l'écran: c'est le cas de *La Cenerentola*, production de La Scala (1985) avec Frederica von Stade, où la mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle fait l'objet d'une recherche évidente, comme ses réalisations de Monteverdi. Mais Ponnelle est un homme de théâtre comme de cinéma, à un degré moindre que Zeffirelli, par contre, qui, lui, indépendamment de *La Traviata* et *Otello*, a un passé de cinéaste. On peut ranger également dans cette catégorie *L'Orfeo* de Claude Goretta (1985), expérimenté d'abord sur la scène du Festival d'Aix-en-Provence, puis réalisé pour le grand écran ensuite, mais avec des techniques de télévision. Ayant vu la production sur scène, j'ai donc pu apprécier cette stylisation très pure et qui rend une justice parfaite à l'œuvre magistrale de Monteverdi. Elle est située aux antipodes de la version Ponnelle dont je parlais plus haut et dont l'extravagance baroque et le parti-pris du théâtre dans le théâtre sont parfois agaçants.

Goretti épure le décor au maximum: de simples formes ondulées suggèrent une colline, un plan incliné sur lequel se trouve le trône de Pluton, une barque glissant silencieusement entre deux miroirs figure le Styx, un éclairage vert tendre pour la prairie où Eurydice se fait piquer mortellement... En février 1986, CBC anglais l'a présenté à son émission « Music on a Sunday afternoon » sans aucune publicité.

Ce renouveau de l'opéra filmé avec ceux et celles qui le font, c'est-à-dire les chanteurs, a une cause bien précise: aujourd'hui, ils font beaucoup plus attention à leur ligne comme à leur physique, certains artistes vont même bien au-delà des possibilités qui leur sont offertes, c'est Anja Silja qui chante et danse dans *Salomé* (Richard Strauss) à Hambourg, finissant sa danse des sept voiles presque nue sans que cela soit gênant, — c'est la *Poppée* (Bizet) (Monteverdi) d'Ann Howell, la poitrine nue, ou presque, ou la *Carmen* de Julia Migenes-Johnson qui, pour une fois, a l'âge et le « look » du rôle. L'instigatrice de ce renouveau spectaculaire? Maria Callas, dont on ne saurait sous-estimer ni la logique ni l'importance. Passant de 96 kilos à 58, elle démontre (un peu au détriment de sa voix, mais ceci est une autre histoire) que l'on peut rester belle, mince et désirable, et interpréter tous les rôles du répertoire lyrique avec un naturel et une crédibilité renforcée par l'apparence. Et comme c'est en plus une comédienne hors pair, non seulement elle redonne toutes ses lettres de noblesse à des interprétations jadis sclérosées et factices, mais elle inspire aussi les metteurs en scène Luchino Visconti, Margharita Wallmann ont remonté pour elle des oeuvres tombées, parfois injustement, dans l'oubli le plus total. Sans elle, nous n'aurions probablement jamais pu retrouver les terribles accents de la *Médée* de Cherubini, les folles incertitudes d'Annina, dans *La Sonnambula* de Bellini, ou l'impressionnante grandeur de Julia, dans *La Vestale* de Spontini, ceci, bien entendu, sans préjudice des rôles qu'elle a marqués d'une empreinte indélébile: Violetta, Tosca, Rosina, Lucia, Anna Bolena, Elvira...

Alors, pour installer ces chanteurs authentiques dans un cadre digne d'eux, les réalisateurs ont déployé, autour d'eux, toute la magie des paysages naturels à l'intérieur desquels l'action dramatique, même chantée, s'intégrait sans effort et avec un impact que seul le cinéma pouvait leur donner. C'est *Carmen* de Rosi, tourné à Carmona, Ronda et Jerez de la Fontera, sur les lieux mêmes de la nouvelle de Mérimée; c'est l'*Otello* de Zeffirelli qui tourne ses extérieurs à Héraklion (alors qu'Orson Welles avait tourné son film à l'île de Rhodes), et qui utilise au maximum les citadelles des croisés doublant la forteresse de Chypre où Shakespeare et Verdi situent l'action. C'est enfin Andrzej Wajda qui tourne *Boris Godounov* en Pologne, en décors naturels, dont le célèbre château médiéval de Malbork et, bien sûr, à Cracovie épargnée par les Allemands pendant la guerre, et qui demeure la ville-écrin historique idéale pour ce genre de projet.

Il est bien évident que, dans le cadre d'un article restreint, on ne peut pas aller complètement au fond du sujet. Mais cette réalité de l'opéra-cinéma est si évidente que Cannes, l'an dernier, lui a consacré un volet de son festival. De plus en plus de metteurs en scène connus font « leur » opéra, comme Claude d'Anna, dont nous verrons le *Macbeth* sous peu, Luigi Comencini qui est en train de tourner *La Bohème* à Paris avec Barbara Hendricks et Gino Quilico, Andrzej Wajda qui se mesure à l'opéra de Moussorgsky, avec une bande sonore enregistrée à Washington par Ruggiero Raimondi et Mstislav Rostropovitch au pupitre, et que Claude d'Anna, encore, prépare en grand secret *La Damnation de Faust*... En attendant toutes ces merveilles, je ne peux que conclure avec Daniel Toscan du Plantier, rencontré à Paris l'été dernier, et qui, on le sait, est le producteur bienheureux de *Carmen*, *Otello*, *La Traviata*, *La Bohème* et *Boris Godounov*: « De toute façon, quelles que soient les hostilités réciproques — radicales — du monde lyrique, relatives au monde cinématographique, le film d'opéra continuera à se développer parce que le public a établi une vraie relation avec le genre. Comme le western et la comédie musicale, on le redécouvrira et on l'ennoblira un jour. Pour le moment, l'important est d'en faire... ».

Macbeth de Claude d'Anna



Carmen de Francesco Rosi

