

Cinéma/opéra

Les hauts et les bas de l'opéra au cinéma

Gloria Kearns

Volume 6, numéro 1, août–octobre 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34637ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kearns, G. (1986). Cinéma/opéra : les hauts et les bas de l'opéra au cinéma. *Ciné-Bulles*, 6(1), 34–35.

Gloria Kearns

Le prochain Festival international du film de Cannes sera l'occasion d'une grande rencontre Cinéma-opéra. Le président du Festival est aussi président de l'Opéra de la Bastille.

Les hauts et les bas de l'opéra au cinéma

■ Opéra et cinéma : deux arts *impurs*, deux arts vampires, se nourrissant essentiellement de la substance des autres. Qu'ils essaient d'exister par eux-mêmes, il n'en résultera qu'une œuvre stérile. Depuis la découverte de leur proche parenté, on cherche le meilleur moyen de les amalgamer. Il en ressort des choses étranges comme cette production de **Tristan et Iseult** (Opéra de Montréal, février 1986) où une toile transparente donnait l'illusion d'être au cinéma, avec en prime le son *en direct* sans lequel il n'est point de représentation d'opéra.

Malgré l'intérêt de telles tentatives, mon propos touche plutôt la combinaison inverse. Le cinéphile amateur d'opéra se voit offrir un nombre croissant d'amalgames de ses arts préférés, souvent pour son plus grand malheur. Les cinéastes semblent portés à reproduire, dans sa quasi-intégralité, l'opéra qui leur est cher. L'accent est alors mis sur l'aspect visuel, et l'inévitable utilisation du *playback* a pour effet de tuer le principal attrait du spectacle : l'immédiateté de la performance vocale. Il devient maintenant possible d'employer des chanteurs n'ayant pas la voix du rôle. Par exemple, Julia Migenes-Johnson ne pourrait pas interpréter Carmen sur scène, sa voix ne pouvant tenir ce registre pendant la durée totale de l'œuvre.

L'un des grands plaisirs lorsqu'on assiste à une représentation d'opéra est de mesurer la maîtrise de la voix puisque, à chaque instant, le chanteur peut faillir. Lors des passages les plus périlleux, le public est tendu, pour ensuite soupirer d'aise et d'admiration en cas de réussite, ou manifester sa sympathie dans le cas contraire (à moins, bien sûr, d'une performance médiocre).

Au cinéma, aucun risque de ce type puisqu'on peut recommencer en cas de pépins. Or, l'élimination de cet élément primordial qu'est l'immédiateté de la performance vocale demande, de la part du cinéaste, une approche assez solide pour compenser la perte. Il devra alors proposer une vision personnelle de l'opéra.

C'est ainsi qu'on pourra aisément se laisser charmer par **La flûte enchantée** (Ingmar Bergman), version suédoise, et **Don Giovanni** (Joseph Losey), deux façons de jouer avec l'artifice. Chez Bergman, les interprètes, et un faux public qu'on observe comme il contemple la scène, qui nous attire à sa place alors que s'ouvrent devant nous les portes de l'enchantement. Chez Losey, des extérieurs plus irréels qu'un décor de carton-pâte ; pas le moindre bruit *naturel*. (J'ai toujours en mémoire le **Carmen** de Francesco Rosi où des gazouillis intempestifs accompagnent le célèbre air *L'amour est un oiseau rebelle*. Le naturel est parfois de fort mauvais goût.)

La plus grande réussite demeure **Parsifal** où Hans Jürgen Syberberg n'hésite pas à reproduire l'opéra de Wagner tout en osant le dénaturer quelque peu. Tout à fait conscient de l'impossibilité de recréer la combinaison présence du chanteur/son en direct, Syberberg choisit de traiter musique et image comme des entités distinctes, mais complémentaires. On est ainsi mis en présence d'une distribution abracadabrante



La flûte enchantée, un film de Bergman

de chanteurs-acteurs, incarnation de leur rôle chanté, et d'acteurs dont le corps s'accapare une voix fantôme. Et, paradoxalement, ce dédoublement fait du film un tout aux parties indissociables. C'est qu'on y retrouve une volonté extérieure qui imprime sa marque, une ligne de pensée extérieure à l'opéra, celui de Wagner en particulier, mais aussi à l'opéra en général, que Syberberg définit d'ailleurs comme « l'un des mythes occidentaux effondrés⁽¹⁾ ». De là assurément la richesse du produit final. Le regard du cinéaste n'est efficace que si son sujet n'est pas objet d'adoration.

Chez Syberberg, la non-adoration ira jusqu'à l'iconoclastie, jusqu'à une *destruction* au deuxième degré puisqu'il s'attaque au mythe véhiculé par l'opéra de Wagner, lui-même passé à l'état de mythe qu'on détruit du même coup. À la pureté de **Parsifal**, Syberberg juxtapose une pléiade de phallus ; à l'atmosphère wagnérienne, il greffe les drapeaux à croix gammée ; et à la virilité des héros wagnériens et des mythes nordiques, il impose la féminité, osant présenter un nouveau **Parsifal**, un être androgyne dont la partie féminine accomplira la grande œuvre.

Le cinéphile est au comble du bonheur, le septième art a fait son office. Après tout, « n'est-ce pas le propre du cinéma que de broyer les originaux, pour les re-crérer autrement⁽²⁾ ? » Dès lors, la tentative de s'emparer de l'opéra (ou de l'une de ses composantes) pour en faire l'élément d'un tout beaucoup plus complexe donnera des résultats fort intéressants. La perception idolâtre fait place à une distanciation plus propice à la création.

Dans cet esprit, deux films allemands constituent d'agréables surprises. Le premier **Eikka Katappa**, signé Werner Schroeter, une sorte d'hommage à Maria Callas, est centré principalement sur l'œuvre de Verdi, avec respecti-



Parsifal, un film de Syberberg

vement en ouverture et en finale les versions italienne et allemande du *Sempre libera* de **La Traviata**. Une femme danse, respire, vibre au son de la musique, en proie à l'extase du fanatique d'art lyrique. Un étrange Christ meurt crucifié aux branches de deux arbres et les personnages de quelques opéras de Verdi se succèdent dans une ronde de souffrance et de douleur. Un film inexplicable, générateur d'émotions d'autant plus fortes qu'elles résultent d'une imbrication non conventionnelle des images et du son.

La force des émotions, c'est sous ce titre qu'Alexander Kluge exprime ce que l'opéra nous fait vivre. Ici aussi, ce sera Verdi, surtout **Aida** et **Rigoletto**. Le chanteur vient d'interpréter *Cortigiani, vil razza dannata*, à mon avis l'air le plus riche en émotions de tout le répertoire verdien. Et c'est l'interrogatoire : — Comment pouvez-vous être gai au premier acte quand vous savez que l'histoire finira tragiquement ? — Au premier acte, je ne le sais pas. — Mais vous avez interprété ce rôle plus de quatre cents fois, comment pouvez-vous... ? — Au premier acte, je ne le sais pas.

Superbe leçon que ce dialogue de sourds, pour nous fermer aux mots et ainsi nous faire sentir musique et images, pour nous faire goûter l'absurdité de l'opéra, du film et de la vie, pour nous inciter à plonger dans l'émotion en abandonnant la mauvaise habitude de tout analyser, de tout rationaliser. ■

(1) Cité dans Réal Larochelle, « L'opéra à l'écran : un fantôme de l'opéra ? », **Protée**, vol. 13, n° 2, été 1985, p. 75.

(2) *Ibid*, p. 77.

« Il faudrait consacrer beaucoup de temps (à) repenser complètement l'opéra en fonction du cinéma. Le risque, c'est de procéder comme on fait généralement lorsqu'on transpose une pièce de boulevard, c'est-à-dire de parachuter en extérieurs des personnages dont les textes et les situations ont précisément été conçus pour être joués entre quatre murs : c'est inepte. La grande astuce de nombreux réalisateurs consiste à transposer concrètement l'action d'un opéra sur le lieu imaginaire de cette action. [...] Il s'agit alors de marier la convention opératique à la convention réaliste, et, comme elles n'ont rien à voir, le film court à l'échec, sauf lorsque quelqu'un de suffisamment habile arrive à jouer justement du contraste, du contrepoint entre les deux. À ce moment, quand les deux conventions sont opposées de façon intelligente, elles peuvent se résoudre en une troisième, différente et convaincante. [...] La transposition au cinéma devient intéressante à partir du moment où l'œuvre est transformée, où on en fait quelque chose de différent. » (Pierre Boulez, **Cinématographe**, n° 52, novembre 1979)