

« Rigoletto »

Alexandre Lazaridès

Numéro 62, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27805ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1992). Compte rendu de [« Rigoletto »]. *Jeu*, (62), 184–187.

expriment mais ne peuvent évidemment montrer. Des cubes (pour ne pas dire de vulgaires caisses de bois) constituaient les seuls accessoires. Les personnages les utilisaient pour s'asseoir, s'y tenir debout ou pour jouer à cache-cache! Pour tout décor, une toile blanche tendue au fond de la scène reproduisait des extraits musicaux de l'opéra. Elle servait également de paravent pour les chanteurs qui n'étaient pas de service, si l'on peut dire. Les intentions de l'auteur, les difficultés, surmontées ou non, éprouvées par les interprètes seront toutes annoncées, sinon claironnées. On ne saurait imaginer d'application plus systématique des procédés de distanciation.

De tels effets sont poussés jusqu'à l'absurde lorsque l'accompagnatrice, refusant d'accomplir sa fonction, passe plutôt de derrière la toile une pancarte sur laquelle est inscrit un *la*, note que la chanteuse désespérée n'arrive pas à émettre exactement. Cette malicieuse naïveté dit de façon à la fois amusante et lapidaire ce que les traits de sémiologie s'efforcent d'expliquer si laborieusement, à savoir que la musique est un langage autre.

Le finale montre le quatuor de chanteurs immobilisés (ainsi l'a exigé l'auteur) dans des poses célèbres : le Penseur de Rodin pour le baryton, le Discobole pour le ténor, une Danseuse de Degas pour la soprano et Diane chasserresse pour la mezzo-soprano. Ce raccourci de musée imaginaire cédera sous le poids irrésistible de la fatigue et les quatre malheureux modèles se déferont progressivement sous nos yeux. Le premier finira par s'endormir, le second par s'affaler sur le plancher, la troisième par s'écraser sur sa cuisse et la dernière par fondre sur scène alors que l'accompagnement répète inlassablement une formule qui s'éteindra à son tour pianissimo.

Alexandre Lazaridès

«Rigoletto»

Opéra en trois actes. Livret de Francesco Maria Piave, d'après le drame de Victor Hugo, *Le roi s'amuse*. Musique de Giuseppe Verdi. Mise en scène : James de Blasis; décors : Allen Charles Klein; costumes : Richard Lorain; éclairages : Guy Simard. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Louis Salemno. Avec Louis Quilico, baryton (Rigoletto); Hélène Fortin, soprano (Gilda); Gérard Garino, ténor (le duc de Mantoue); Claude Grenier, basse (Sparafucile); Adria Firestone, mezzo-soprano (Maddalena); Lyne Comtois, mezzo-soprano (Giovanna); Gaëtan Labbé, baryton (le comte Ceprano); Sherri Jarosiewicz, soprano (la comtesse Ceprano); Alexander Savtchenko, basse (Monterone); Gordon Gietz, ténor (Borsa); Lawrence Corton, baryton (Marullo); Ellen Paltiel, mezzo-soprano (un page). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 9, 11, 14, 16, 20 et 23 novembre 1991.

Misogynie à part

Le livret de *Rigoletto*, assez fidèlement adapté par Francesco Maria Piave du *Roi s'amuse* de Victor Hugo, s'il possède le panache du drame romantique, en a aussi les invraisemblances. Dans l'œuvre de Verdi, celles-ci sont exagérées jusqu'à la caricature par une psychologie amoureuse trop élémentaire pour ne pas déranger même les inconditionnels de l'opéra. C'est ainsi qu'au début du second acte, le duc de Mantoue, qui ignore encore que la femme qu'il courtise a été enlevée et logée dans son propre château, de même qu'il ignore qu'elle est la fille de son propre bouffon, chante son amour pour elle de façon excessivement éthérée à notre goût, compte tenu de son duo au premier acte avec Gilda où il était bien évident que la naïve jeune fille ne représentait qu'une autre conquête pour lui, mais une conquête rendue quelque peu plus rare par la surveillance du père. D'ailleurs, dès qu'il apprendra par les courtisans qu'ils l'avaient enlevée autant pour flatter les passions du duc que



Louis Quilico dans le rôle de Rigoletto. Production de l'Opéra de Montréal. Photo : Les Papparazzi.

pour jouer un bon tour à Rigoletto, qu'ils croyaient énamouré de cette jeune fille à laquelle il rendait mystérieusement visite à la brunante, le duc se hâtera de la rejoindre dans la chambre à coucher... Avouons-le, ce comportement manque de cohérence autant que de tenue et la célèbre cabaletta *La donna è mobile* que le duc chantera au troisième acte pour persifler l'inconséquence féminine le décrit à son insu parfaitement¹.

Aussi, le sacrifice final de Gilda, qui se laisse poignarder pour sauver la vie du duc qui l'a si indignement abusée, alors même qu'elle vient tout juste de le surprendre en galante et fort suspecte compagnie dans une auberge où son père l'a entraînée pour qu'elle puisse assister au châtiement du débauché mantouan, a tout l'air d'une bêtise incompréhensible que les lois du genre peuvent excuser, mais ne sauraient justifier. C'est que lesdites lois ont bon dos; ce qu'il faudrait comprendre, c'est que l'opéra du XIX^e siècle repose sur une vision misogyne qu'estompe une peinture idéalisée de la femme, l'innocence devenant très vite alors synonyme de naïveté².

Gilda est une «héroïne» plus démunie encore que la Léonore du *Trouvère* ou la Violetta de *la Traviata*, pour ne citer que les deux volets suivants du triptyque central de l'œuvre de Verdi, celui qui occupe les années 1851 à 1853. Cela est en partie dû, sans doute, au fait que c'est le père qui est le personnage central de *Rigoletto*, et que trop d'importance accordée à la fille aurait nui à la force dramatique de ce bouffon bafoué³.

Et la musique?

Le personnage de Rigoletto est plus que le pivot de l'action; de son interprétation tant musicale

1. Voici la version hugolienne du célèbre air du duc de Mantoue : «Souvent femme varie, / Bien fol est qui s'y fie. / Une femme souvent / N'est qu'une plume au vent!» (acte IV, scène 2) C'est François Premier qui chante chez Hugo, mais Verdi a dû le transformer en duc de Mantoue pour contourner les tracasseries de la censure.

2. Voir Catherine Clément, *l'Opéra ou la Défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

3. La comparaison avec *Don Carlos*, opéra de la maturité inexplicablement négligé, s'avère instructive, en ce que l'opposition entre père et fils ne sacrifie aucun des deux personnages; Verdi y démontre une maîtrise de la psychologie (en termes musicaux, s'entend) autrement plus ferme.

que dramatique dépend en très grande partie le sort du spectacle. Louis Quilico, ce soir-là, ne semblait pas en grande forme. La voix possédait encore le timbre plein qu'on lui connaît, mais c'est comme si le cœur n'y était pas; ce qui fait que le nôtre ne pouvait non plus battre à l'unisson, et, de fait, je ne pense pas avoir été un seul instant ému par son personnage. C'est que les problèmes n'étaient pas tant vocaux que dramatiques. Le comédien essayait de compenser l'absence d'identification entre lui et son rôle par une surcharge de mouvements et de déplacements. Je n'en retiendrai pour l'exemple que le moment terrible où le bouffon comprend que le sac qu'il a traîné aux bords du Mincio pour l'y jeter ne peut contenir le cadavre du duc qui fredonne encore, ô stupéfaction!, sa rengaine misogyne de l'intérieur de l'auberge. Le mouvement de recul qu'il a, le cri qu'il pousse quand il découvre sa fille blessée à mort (Hugo semble avoir écrit tout son drame comme à reculons pour aboutir à cette déchirante découverte) étaient *joués*, c'est-à-dire visiblement calculés, donc faux.

Dans les circonstances, Hélène Fortin, qui depuis deux saisons nous a donné l'occasion de constater sa maîtrise vocale et la finesse de son jeu, a fait de son mieux; son air au deuxième tableau du premier acte, *Caro nome*, était chanté avec justesse et pureté, non sans une certaine application perceptible dans les redoutables fioritures de la fin. Le duo avec Rigoletto au deuxième acte manquait de chaleur et de conviction, comme les embrassements du père et de la fille tout au long du spectacle. Gérard Garino, en duc de Mantoue, était presque inaudible au début du spectacle, mais s'est repris par la suite, sauf que l'acteur se laisse vite oublier. En revanche, Adria Firestone, qui tenait le rôle assez bref de Maddalena, possède une voix chaleureuse et une aisance de jeu qui ont été une surprise; elle me semble avoir été la seule à faire plus que chanter ce soir-là.

Je passerai sous silence la direction d'orchestre plutôt insignifiante de Louis Salemno, d'autant plus regrettable ici que la richesse mélodique de *Rigoletto* va de pair avec une écriture musicale assez conventionnelle, laquelle consiste le plus souvent en rythmes enlevés à trois ou quatre

temps, en accompagnements arpégés allant de la tonique à la dominante, avec la régularité rassurante du *bel canto*. C'est pourquoi, même si quelques beaux airs et, surtout, l'admirable quatuor au troisième acte surnagent aisément de l'ensemble, seule une direction d'orchestre d'une grande rigueur réussit à transformer l'espèce de facilité prévalant dans cet opéra en musique au sens complet du mot.

Décor à l'italienne

Les décors relevaient du genre auquel l'opéra italien est resté fidèle, réaliste par le mélange des lieux riches et nobles avec d'autres, sinistres et misérables. Ce sont des lieux tranchés à l'image d'une société fortement hiérarchisée. À l'accoutumée, dans l'opéra, tous ces éléments visuels sont là de façon décorative, au sens superfétatoire du terme, pour ajouter de la crédibilité à ce qui en manque fondamentalement; ils ne doivent surtout pas peser, car il devient vite difficile de se laisser émouvoir quand tout un dispositif matériel de cloisons et d'escaliers sollicite beaucoup trop l'attention pour que la concentration sur les seuls personnages soit possible — à moins que le metteur en scène n'y veuille. Ce qui ne me semble pas avoir été le cas de James de Blasis dans cette production de *Rigoletto* où ne se faisait sentir aucune ligne conductrice, aucun foyer d'inspiration.

Il a été gênant d'assister au changement de tableaux au premier acte; les décors en sont fortement contrastés et d'avoir vu la transformation, ou plutôt la dégradation du salon d'apparat du duc en la maison où Rigoletto cache sa fille, construction de pierres aussi irréaliste qu'un dessin d'Escher, a eu un effet de distanciation, pour ne pas dire de douche froide, qui a pesé sur l'action qui s'y est déroulée ensuite, comme s'il était devenu impossible d'y croire. L'opéra romantique est un genre où la crédulité du spectateur est fortement sollicitée; tous les éléments de la scénographie doivent la corroborer également et toute dérogation devient un acte de courage, un risque à courir; en l'occurrence, le risque était mal calculé. On pouvait aussi se demander pourquoi Rigoletto habitait de telles ruines, et que signifiait cette sorte de portail délabré qu'on avait vu tantôt descendre des

cintres sans crier gare et qui arborait un vague profil d'oiseau de proie...

Le troisième acte s'en est particulièrement senti, parce qu'il exige trois lieux distincts : l'intérieur du bouge qui tient lieu d'auberge où Sparafucile et sa sœur Maddalena ont donné rendez-vous au duc, le grenier où l'on aperçoit un lit, enfin la rue où attendent Rigoletto et Gilda. La fausse complexité de ce dispositif scénique n'avait pas été suffisamment maîtrisée par les acteurs et il en est résulté un ensemble de va-et-vient fébriles et décousus qui ont empêché l'émotion d'éclorre. Même l'admirable quatuor, chanté de l'extérieur par Rigoletto et sa fille et de l'intérieur par le duc et Maddalena, n'est pas sorti indemne d'une mise en place figée.

Les éclairages de Guy Simard n'étaient pas aussi étudiés que ceux qu'il avait conçus pour *Tosca*, la production précédente de l'Opéra de Montréal. Certains effets étaient cependant saisissants; ainsi, lors de la scène de la malédiction, au premier tableau, Rigoletto et le comte de Monterone sont brusquement isolés de la foule des courtisans par la lumière de deux projecteurs; le procédé est théâtral mais efficace. En revanche, lorsqu'il est utilisé une nouvelle fois dans les derniers instants de l'opéra pour envelopper un père accablé par le destin et pleurant sa fille, l'effet est tout le contraire de celui qui est escompté, car les personnages sont alors presque couchés à terre et cet éclairage les rapetissait plus qu'il n'exaltait leur drame, à l'image dirais-je de cette production plutôt décevante de *Rigoletto*.

Alexandre Lazaridès