Document généré le 16 avr. 2024 22:32

Jeu
Revue de théâtre

« Fedora »

Alexandre Lazaridès

Numéro 77, 1995

URI : https://id.erudit.org/iderudit/27672ac

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. (1995). Compte rendu de [« Fedora »]. *Jeu*, (77), 220–222.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

du faible écrasé par la loi brutale du conquérant.

On peut comprendre les gains idéologiques que le metteur en scène Nicholas Muni escomptait de la transposition temporelle, mais la vérité recherchée ici n'est obtenue que par les noces atroces de l'horreur et de la laideur. La lourde machine tubulaire qui s'abaisse comme un pont-levis sur Wozzeck pour représenter sa noyade est à la fois artificielle et froide ; cette seule diversion au décor unique de la production détourne l'émotion au lieu de la susciter. On comprend qu'il y a là quelque symbole du destin de Wozzeck, symbole impressionnant mais arbitraire parce qu'il ne surgit pas des nécessités mêmes de la scénographie.

Je ne crois pas non plus que ce *Wozzeck* ait beaucoup gagné à devenir le lieu « d'enjeux de nature multiculturelle », pour reprendre une expression de Muni, y compris les problèmes d'un bilinguisme mal maîtrisé, puisqu'il faut bien baragouiner la langue du conquis pour le Capitaine et le Docteur, ou bien celle du conquérant pour Wozzeck et Marie. Ce déplacement du centre de gravité du drame projette un éclairage nouveau sur le chef-d'œuvre de Berg, mais c'est un éclairage trop cru, un éclairage manichéen qui lui fait perdre, je crois, un peu de sa tumultueuse force émotive. Il faut reconnaître cependant que tous les interprètes, à commencer par Desmond Byrne et Louise Marcotte, étaient comme possédés par leur personnage et constamment soutenus par la direction de Lorraine Vaillancourt.

Alexandre Lazaridès

« Fedora »

Opéra en trois actes. Livret d'Arturo Colautti, d'après la pièce de Victorien Sardou. Musique d'Umberto Giordano. Mise en scène : Bernard Uzan ; décors : Michel Beaulac ; éclairages : Guy Simard ; costumes : l'Opéra de Montréal et Michel Beaulac (pour les costumes de Fedora). Interprétation : l'Orchestre de l'Opéra de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction d'Alfredo Silipigni. Avec Marc Boucher, baryton (Loreck), Jonathan Boyd, ténor (Desiré/baron Rouvel), Eduardo Chama, baryton-basse (Gretch), Michel Corbeil, ténor (Sergio), Alain Coulombe, basse (Boroff/Michele), Lyne Fortin, soprano (Olga Sukarew), Anne Marie Hoover, mezzo-soprano (Dimitri/un jeune paysan), Gaétan Laperrière, baryton (De Siriex), Claude Létourneau, baryton-basse (Cirillo), Ingrid Mankhof (Marka), Ermanno Mauro, ténor (Loris Ipanoff), Steven Pitkanen, baryton (Nicola) et Diana Soviero, soprano (Fedora Romazoff). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 16, 18, 21, 23, 27 et 30 septembre 1995.

Le vérisme aristocratique

Jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, l'opéra s'était donné pour but de faire rêver le public en lui présentant, de façon idéalisée bien sûr, des personnages qui possédaient l'enviable particularité de n'être soumis à aucune autre loi que celle des passions. Encore fallait-il que ces passions soient assez stéréotypées pour que le commun des mortels — divertissement oblige — s'y retrouve sans difficulté. Le vérisme allait réagir contre cet appauvrissement psychologique qui allait de pair avec l'irréalisme fondateur du genre, caractéristique que seuls les grands auteurs avaient su contourner, voire détourner à leur profit, puisque

Photo : Yves Dubé.

l'insignifiance du texte laissait le champ libre au déploiement de la musique et de la voix.

Avec Giordano, le mouvement vériste italien, confiné jusqu'alors dans la description des milieux pauvres, pénétrait dans la classe riche et tentait de la décrire à travers l'universalité des passions, dans sa réalité plus psychologique que sociale. Dans le cas de *Fedora*, c'est le terrorisme (inspiré par l'actualité russe) qui renouvelle le schéma classique de l'amour impossible. Le comte Vladimir a été assassiné quelques jours avant son mariage avec la princesse Fedora Romazoff, qui semble très amoureuse de lui ; cette mort la bouleverse et elle se jure de trouver le coupable. Ses soupçons se portent sur un voisin, le comte Loris Ipanoff. Elle cache alors sa douleur sous les apparences de la mondanité, se fait courtiser par Loris, à seule fin de lui faire avouer son crime. Elle le dénonce, lui et son frère, à la police pour terrorisme.

Il sera donc trop tard lorsqu'elle découvrira que les véritables motifs de Loris n'étaient pas d'ordre idéologique, mais plutôt conjugaux : Vladimir entretenait une relation avec la femme de Loris et celui-ci l'a tué en état de légitime défense après avoir surpris le couple adultère en flagrant délit. En fait, il est alors deux fois trop tard, car Fedora découvre que la cour que lui faisait Loris ne l'avait pas laissée insensible, et qu'elle l'aime. Les voici obligés de fuir en Suisse pour cacher leur jeune bonheur, mais la tragédie va éclater avec la mort du frère de Loris dans les cachots tsaristes, suivie de la mort de sa mère. Loris n'aura pas à chercher très loin l'auteur de la dénonciation et, devant la violence imminente d'une rupture, Fedora se donne la mort et expire entre les bras de son amant partagé entre la haine et l'amour.

Des fins sans moyens

Si l'on exclut de ce canevas le personnage de Vladimir, pour l'excellente raison qu'il n'est présent sur scène qu'en tant que cadavre durant quelques minutes au premier acte, l'on se rend compte que toute l'action de l'opéra de Giordano gravite autour de Fedora et de Loris, et bien plus autour d'elle que de lui. Pourtant, la distribution comprend une douzaine de personnages ; la plupart n'ont qu'un texte assez court à chanter, tel le médecin ou l'inspecteur de police. C'est que le milieu social, abondamment représenté sur scène et jamais

remis en question, agit à peine sur les rouages de l'intrigue, bien simples à vrai dire ; il n'a pour fonction ultime que de donner à l'œuvre son cachet réaliste, de faire vrai… pour l'œil.

Tous ces personnages ne méritent même pas la qualification de « secondaires » ; ils font simplement tapisserie, une tapisserie certes animée, colorée même, à laquelle Bernard Uzan semble avoir attaché une grande importance dans sa mise en scène. Les allées et venues de tout ce monde sont réglées comme un ballet au premier acte ; l'illusion d'une demeure vivante et habitée, avec ses coutumes et son rituel, est parfaite. Sauf que l'inutilité dramatique de ces va-et-vient en fait une animation plutôt décorative, agréable à regarder, mais sans plus.

Le même soin avait été accordé aux décors, riches mais sans ostentation, à la répartition aérée des accessoires et à l'harmonie impeccable des couleurs et des costumes (la première apparition de Fedora, enveloppée dans une immense cape à traîne, était impressionnante), bref, à tout ce qui relevait du visuel. C'est certainement la partie la plus réussie de cette nouvelle production, une première à l'Opéra de Montréal.

À ce sujet, la scène du deuxième acte où tout l'orchestre se tait pour laisser un pianiste sur scène jouer du sous-Chopin, entouré des invités du salon de Fedora, alors que Fedora et Loris se livrent à l'avant-scène à une discussion plutôt prosaïque sur l'identité du meurtrier de Vladimir, cette scène creuse un fossé emblématique de tout cet opéra entre l'arrière-scène sociale et le couple passionné qui occupe les regards à l'avant-scène. Qu'aurait-on donc perdu à la disparition pure et simple de tous les invités ? Rien, sinon le symbole tout à fait figé de la hiérarchie sociale.

Romantisme pas mort

Ce divorce entre la description des forces sociales inertes (où se mêlent richesse, cosmopolitisme et turbulence politique) et l'action proprement dite, dont le moteur, tout compte fait, est d'ordre exclusivement psychologique, constitue la faiblesse fondamentale de l'opéra de Giordano. D'ailleurs, l'action n'avance qu'au prix d'une invraisemblance de taille, celle qui fait que Fedora, très vite après l'assassinat de son fiancé qu'elle aimait passionnément, puisse tomber amoureuse du meurtrier… On ne comprend pas non plus la passion de Loris pour la fiancée du rival exécré. Ces revirements empêchent qu'on ait une compréhension nette des deux personnages principaux.

Fedora est, somme toute, une œuvre hybride ; la thématique en est romantique tandis que l'écriture, tant par le traitement de l'orchestre que par celui de la voix, où le relief mélodique est constamment déjoué, se rattache à une époque beaucoup plus proche de nous. C'est justement à cause de ce grincement entre les moyens et les fins que, entre autres, la scène finale, celle du suicide expiatoire de Fedora qui en fait une sœur attardée de tant d'autres héroïnes du début du XIX^{e} siècle, n'agit pas sur les spectateurs aussi profondément que la situation l'exigerait. Pourtant, Diana Soviero y a déployé un très grand talent, peu soutenu, malheureusement, par un ténor dont la voix et la gestuelle laissaient beaucoup à désirer.

Alexandre Lazaridès