

Le débauché puni sur grand écran en couleur

Jean-Pierre Duquette

Volume 22, numéro 2 (128), mars–avril 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29867ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Duquette, J.-P. (1980). Compte rendu de [Le débauché puni sur grand écran en couleur]. *Liberté*, 22(2), 118–121.

Le fil du temps

JEAN-PIERRE DUQUETTE

Le débauché puni sur grand écran en couleur

Il y a encore assez peu, l'opéra était communément perçu comme un divertissement pour snobs ou amateurs fortunés, un bon fauteuil dans une grande maison internationale allant facilement chercher l'équivalent de dix ou quinze tickets de cinéma, quand ce n'est pas davantage. Malgré des coûts de production astronomiques qui commandent directement le prix des places, l'opéra connaît de nouveau, depuis les années soixante, une vogue qu'on peut qualifier de phénoménale ; le défunt Opéra du Québec, dont la résurrection est attendue dans quelques mois, a drainé pendant quatre saisons des foules de spectateurs enthousiastes. Laissons les sociologues s'interroger sur les statistiques, sur les origines socio-culturelles du public et ses motivations profondes. Mode passagère ? engouement fin de siècle, déjà ? Peu important les raisons : l'opéra affiche partout complet. Livres, albums, dictionnaires paraissent à un rythme accéléré, qui résumant, analysent, dissèquent le répertoire lyrique ; les discographies comptent presque chaque mois de nouvelles intégrales (souvent, du reste, des mêmes grands titres). Bref, l'opéra est revenu en force dans le paysage musical.

Il était inévitable que le cinéma s'en mêle, qui élargit encore considérablement l'auditoire. A Noël 1974, Ingmar Bergman donnait à la télévision suédoise sa version de *la Flûte enchantée* de Mozart : filmée dans le petit théâtre baroque du château de Drottingholm reconstitué en studio, on aurait pu croire à une représentation d'époque. En fait, Bergman voulait plutôt faire un film à la portée du grand public, accessible aux jeunes en particulier. Dans *l'Enlèvement au sérail* en 1782, Mozart parle d'abord de liberté ; en 1786, *le Mariage de Figaro* met l'accent sur l'égalité entre les hommes ; *la Flûte* est une célébration de la fraternité humaine, et Bergman l'a bien vu ainsi : l'Ouverture est ponctuée par des gros plans de visages blancs, jaunes, noirs, et aussi de visages d'enfants, qui reviendront à travers tout le film comme un leitmotiv visuel. De même que Mozart et son librettiste Schikaneder avaient écrit *la Flûte* en allemand, langue « vulgaire » pour l'époque, Bergman choisit de faire chanter son film en suédois, donc immédiatement proche des téléspectateurs auxquels il s'adressait d'abord.

Quatre ans plus tard, c'est encore Mozart qu'on filme, mais d'une façon autrement ambitieuse. Tandis que *la Flûte* était de l'opéra filmé, le *Don Giovanni* de Joseph Losey est un film-opéra (est-ce seulement un hasard que Bergman ait confié, à la fin du tournage de son film : « Je suis terriblement tenté de me mettre maintenant à *Don Juan*... » ?) L'entreprise de Losey est due essentiellement à Rolf Liebermann qui a reporté depuis quatre ans l'Opéra de Paris au rang des premières scènes du monde. En faisant *Don Juan ou le débauché puni* avec Joseph Losey, Liebermann voulait ouvrir le cadre rigide du théâtre à l'italienne, en même temps que rendre accessible à des millions de spectateurs (qui n'auraient pas autrement la possibilité d'aller à l'opéra) un spectacle réalisé avec les moyens les plus raffinés et dans les conditions les meilleures. Pourquoi *Don Giovanni* ? Liebermann affirme que c'est l'opéra le plus grand et le plus « strict » de Mozart, qui dessine le portrait d'une société mourante à la veille de 1789 ; *Don Juan* est également pour lui un des trois grands mythes européens, avec Faust et Don Quichotte.

Quel est le *Don Juan* de Liebermann ? « Un grand sei-

gneur ivre de son propre pouvoir, ivre de lui-même, un maniaque de la conquête féminine, bien sûr, (...) mais bien davantage un maniaque de la mise au défi de soi-même, de la perpétuelle surenchère, d'un inlassable *jusqu'où ne pourrai-je pas aller ?* Fasciné par le vertige de sa propre fin (l'opéra de Mozart débute avec la mort du Commandeur, qui préfigure bien celle de Don Juan), le « débauché » n'est pas tant puni pour ses fautes que pour cet ultime défi à la mort même. Francis Salieri, qui a travaillé avec le cinéaste à l'adaptation, au découpage et au script, a inventé un personnage incarnant la fatalité : valet muet et impavide, qui ordonne le cérémonial, ouvre et ferme les portes, perruque noire, regard froid cerné de noir, habit noir, on le voit toujours dans le sillage de Don Juan jusqu'au « festin de pierre » — et à la mort. Ruggero Raimondi incarne le rôle-titre : « Je crois que Don Juan, qui est tout le temps le *patron de lui-même*, éprouve au moment où il a mis sa main dans la main du Commandeur, de la statue devenue vivante, un moment de panique physique plus que psychique. Car je pense que, cérébralement, il n'a pas peur du tout. Il éprouve cette jouissance de toute sa vie, se prouver à soi-même qu'il ne recule devant rien, même pas devant elle — la mort pressentie, dans cette confrontation avec cette *chose* qu'il n'a pas encore essayée et qui ne vous donne pas la possibilité de *retourner*. Et alors, j'ai tenté de couper la part cérébrale de la part physique. » Il est englouti dans les flammes d'une verrerie de Murano d'où il tirait ses revenus (l'aristocratie se reconver-tissant, déjà, à l'industrie naissante).

Mais que fait Don Juan à Venise ? L'action, on le sait, était originellement en Espagne. Liebermann et Losey, fascinés par les villas palladiennes de la campagne de Vénétie, ont décidé de filmer l'opéra « dans ce cadre et ces admirables décors *naturels* qui sont une fabrication géniale de l'homme et de l'art. » Cette transposition est appuyée par le style des costumes : d'allure très linéaire, très architecturale, sans broderies, sans dentelles, dans des tons toujours sobres, leur dépouillement est parfaitement accordé à la pureté et à la rigueur de l'architecture « métaphysique » de Palladio. Seule note de baroque du décor (mais atténuée par les couleurs

passées) : les grandes fresques de Véronèse et de Tiepolo sous lesquelles évoluent ces personnages tragiques.

La trame sonore a d'abord été enregistrée en studio, pour éviter les gros plans de visages congestionnés et de glottes palpitantes ; les chanteurs font donc du « lipsing » au cours du tournage, ce qui a permis à certains critiques parisiens de mesurer en fractions de seconde l'infime décalage entre le mouvement des lèvres et l'émission sonore. Cela n'est sensible, à la rigueur, que dans le cas de Masetto. Lorin Maazel dirige l'orchestre de l'Opéra de Paris, sur des tempi un peu rapides, effet encore accentué par certaine réverbération sur le bande du film. Rolf Liebermann a réuni une distribution de tout premier ordre : Ruggero Raimondi et Don Juan sombre et glacé ; Kiri Te Kanawa fait de Dona Elvire une tigresse impétueuse ; Jose Van Dam est avec beaucoup de relief Leporello, le valet qui ne veut plus servir ; Edda Moser prête sa finesse et sa musicalité extrême à Dona Anna. Les moins intéressants, si l'on ose dire, demeurent Masetto (Malcolm King), Ottavio (Kenneth Riegel), et la pauvre Zerlina, sans doute la moins bien servie par une Teresa Berganza qui n'a plus l'âge du rôle (malgré une voix toujours belle), et dont la caméra souligne cruellement les rides. A ces réserves près, les images sont admirables : aucun plan faible, ou même banal, au cours des trois heures et demie que dure le film. Au contraire du *Molière* d'Ariane Mnouchkine, dont les quatre heures accusaient çà et là quelques longueurs, ce *Don Giovanni* retient dès la sombre Ouverture, et jusqu'à la brillante « coda » : ce « drame gai » s'achevant dans les feux de l'enfer fascinera aussi bien les inconditionnels de l'opéra que tous les autres, à n'en pas douter.