

La 30^e saison de l'Opéra de Montréal : l'atteinte d'une certaine maturité

Lucie Renaud

Number 136 (3), 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65322ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Renaud, L. (2010). Review of [La 30^e saison de l'Opéra de Montréal : l'atteinte d'une certaine maturité]. *Jeu*, (136), 62–65.

LUCIE RENAUD LA 30^e SAISON DE L'OPÉRA DE MONTRÉAL : L'ATTEINTE D'UNE CERTAINE MATURITÉ

Depuis ses débuts, l'Opéra de Montréal a emprunté un parcours sinueux, même périlleux. Après 30 ans, de rudes constats s'imposaient, dont la prise de mesures draconiennes permettant l'atteinte d'un fragile mais indispensable équilibre budgétaire. Dans ces conditions, serait-il encore possible de garantir une liberté d'expression aux artistes lyriques et aux concepteurs, d'offrir une visibilité accrue aux chanteurs canadiens sans que le public en pâtisse, de juxtaposer œuvres maîtresses du répertoire et pages moins connues, de dépoussiérer un média qui parfois s'enlise sous le poids de la tradition ? Si elle ne s'est pas révélée éclatante du début à la fin, cette 30^e saison ose répondre par l'affirmative, démontrant la vitalité d'un langage qu'on aurait pu juger dépassé. Qu'on se soit perdu dans les méandres du mélodrame *Simon Boccanegra* ou qu'on soit resté de glace après une énième *Tosca*, peu importe au fond. On se souviendra de l'astucieuse polyvalence de la scénographie du diptyque *Pagliacci/Gianni Schicchi*, de la somptuosité des voix dans *la Flûte enchantée*, du plaisir intact de retrouver *Nelligan* – l'une des deux créations de la compagnie montréalaise en 30 ans, sur 90 opéras présentés –, sans oublier la flamboyante et jouissive relecture de *Cendrillon*, signée Renaud Doucet et André Barbe.

***Pagliacci et Gianni Schicchi* : faire plus avec moins**

La saison s'est ouverte avec éclat par une production d'une étonnante cohérence, malgré la juxtaposition de deux œuvres courtes. Si l'excellence de l'Orchestre symphonique de Montréal et les prouesses vocales des chanteurs ont ébloui – notamment celles de Gregory Dahl, horrible Tonio dans le premier opéra et rôle-titre dans le second, de Marie-Nicole Lemieux et de Marianne Fiset dans *Gianni Schicchi* de Puccini –, les véritables héros de cette soirée restent indéniablement l'équipe scénique : Alain Gauthier a su proposer une fois de plus une mise en scène des plus habiles (après les envoûtants *Il Tabarro/Suor Angelica* en 2006 et le contagieux *Barbier de Séville* en 2008) ; Olivier Landreville a signé des décors polyvalents d'une rare efficacité ; Joyce Gauthier a conçu des costumes à la fois chatoyants et ludiques ; et Claude Accolas a privilégié des éclairages délicatement enveloppants, dont une remarquable tombée de la nuit dans *Pagliacci* de Leoncavallo. Une attention méticuleuse avait été portée aux plus infimes détails : la magnificence de la toile qui dépeint la classique vue de Florence permet d'unir les deux opéras (*Pagliacci* migrant sans heurts de la Calabre à la Toscane ici), la présence d'un talus intégré à la scénographie justifie le retard de Canio à surprendre Nedda et son amant, l'intérieur de la roulotte du premier opéra se transforme en

chambre de mourant dans le second et la mandoline devient multitude d'instruments. On a aussi pensé à inclure un petit spectacle de commedia dell'arte au cœur même de la tragédie de *Pagliacci*, auquel répond un jeu d'acteurs caricatural délicieux dans *Gianni Schicchi*.



Pagliacci de Leoncavallo (Opéra de Montréal, 2009).
Sur la photo : Marc Hervieux. © Yves Renaud.

Sous le regard de Gauthier, ce diptyque affiche une remarquable unité, aussi bien dans la façon dont réalité et théâtralité semblent se confondre en permanence que par l'utilisation d'un même chanteur qui présente le prélude de *Pagliacci* (« Ce sont des êtres de chair... »), sous les spots d'une scène dénudée, que l'épilogue de *Gianni Schicchi*, théâtre en déconstruction, qui se veut écho au fameux « La commedia è finita » lancé par le trop orgueilleux *Pagliacci*, habité par un Marc Hervieux plus grand que nature, alors qu'il pleure la mort de sa maîtresse.

La flûte enchantée : la magie de Mozart

Ultime œuvre lyrique de Mozart – qui aurait bien pu lui apporter fortune et gloire, si sa vie n'avait été tragiquement écourtée –, *la Flûte enchantée* reste magistrale, et on cherchera en vain le récitatif faible, l'aria moins inspirée ou l'orchestration convenue. Soutenue par un Orchestre Métropolitain mené de main de maître par Alain Trudel, qui faisait ses débuts à la compagnie, une distribution exceptionnelle, presque entièrement canadienne, a brillé, transmettant les moindres subtilités de ces lignes mélodiques qui transcendent temps et mœurs. Il faut ici saluer la somptuosité de la voix de Karina Gauvin dans le rôle de

Pamina et les dons d'acteur consommé d'Aaron St.Clair, qui nous a offert un Papageno à la fois loufoque et attachant, multipliant les clins d'œil avec un sens du synchronisme extraordinaire. Son numéro de glockenspiel du deuxième acte devient savoureux, de même que sa menace d'attenter à ses jours.



Tosca de Puccini (Opéra de Montréal, 2010).
Sur la photo : Nicola Beller Carbone. © Yves Renaud.

Kelly Robinson a opté pour une mise en scène relativement dépouillée, laissant place aux envahissants décors de David Hockney, d'une esthétique entre pop art et bande dessinée, où se multiplient les références au triangle, symbole maçonnique se transformant en toit de maison, pyramide d'Égypte ou élément de perspective. Certains costumes (eux aussi signés Hockney) m'ont laissée perplexe, que ce soit la caricaturale chasuble blanche de Sarastro – digne de Raël – ou les habits « turcs » des serviteurs, tout droit sortis d'une production de *l'Enlèvement au sérail*. J'aurais souhaité une approche plus philosophique que ludique par moments, notamment lors de la sortie du dragon animé qui crache de la fumée au premier acte ou des combats initiatiques de Tamino franchissant des vagues ou des flammes de carton-pâte, instants qui donnaient la furieuse impression d'avoir été propulsés dans une version pour enfants de l'opéra. Heureusement, ces irritants n'entachaient en rien le plaisir pur ressenti à l'écoute de ces pages de Mozart, audacieux testament musical aussi pertinent aujourd'hui que le soir de sa création.

Tosca : l'apothéose de l'esthétisme

Retour aux sources avec *Tosca*, tout premier opéra à avoir été présenté par la compagnie il y a 30 ans. On attendait beaucoup de cette représentation, l'œuvre demeurant l'une des plus extraordinaires de Puccini, et l'opulence de la voix de Nicola Beller Carbone justifiant à elle seule le détour, selon les dires. En lieu et place, on aura assisté à une production terne sur le plan

instrumental – l'Orchestre Métropolitain, sous la direction du chef Paul Nadler, manquant trop souvent de profondeur et faisant preuve d'une justesse moins qu'irréprochable – mais surtout vocal. Si le baryton-basse Greer Grimsley a su exposer un Scarpia à glacer le sang, inébranlable dans sa volonté de briser Cavaradossi pour s'approprier Tosca, le ténor David Pomeroy a livré un phrasé parfois déficient et un jeu plutôt empâté pour ce rôle romantique. La soprano germano-italienne, impériale dans des costumes signés Malabar, a déçu à plus d'une reprise par son manque de conviction, nous offrant notamment un « *Vissi d'arte* » plus qu'ordinaire, certains de ses tics semblant pourtant s'inspirer des interprétations mythiques de la Callas.

Michael Cavanagh propose une mise en scène parfois habile, et à d'autres moments presque envahissante. Si, par exemple, au premier acte, le ballet des huit agents de Scarpia qui prennent d'assaut l'église est réussi, leur présence au deuxième acte, entassés dans l'appartement de Scarpia alors que ce dernier affronte Tosca, ajoute une lourdeur inutile au tableau, la tension de ce dialogue se révélant bien suffisante. Quand la diva semble s'immoler sur la porte massive en fond de scène avant d'entamer son « *Vissi d'arte* », on essaie de ne pas sourire, tout comme lorsque les gardes font plus ou moins du surplace au dernier acte, histoire de donner le temps nécessaire à Tosca pour se jeter dans le vide. L'image la plus forte qu'on retiendra ici reste indéniablement la beauté parfaite, toujours actuelle près de 40 ans après, des décors de Jean-Pierre Ponnelle, admirablement sublimés par les éclairages d'Anne-Catherine Simard-Deraspe, qui intègrent aussi aux costumes des volumes insoupçonnés.

Nelligan : une œuvre à la fois dépouillée et magnifiée

Deux autres anniversaires venaient se greffer à celui de l'Opéra de Montréal : les 20 ans de la création de *Nelligan* et les 25 ans de l'Atelier lyrique, programme d'encadrement aux jeunes chanteurs qui a fait ses preuves. On a tenu à les souligner en reprenant, dans le cadre plus intime du Monument-National, l'opéra romantique d'André Gagnon et Michel Tremblay.

L'œuvre, donnée lors de la première dans une version pour synthétiseurs et dont les grands airs avaient été présentés en habillage symphonique en 2005 par l'OSM, se déclinait cette fois dans un arrangement pour deux pianos (pas toujours tout à fait ensemble) et violoncelle, signé Anthony Rozankovic. Bien réalisé, le lyrisme des cordes servant de contrechant aux voix, il faisait néanmoins ressortir certaines faiblesses dans les formules mélodiques ou harmoniques d'André Gagnon, en particulier dans la première partie. Ce dépouillement sonore permettait toutefois de mieux apprécier les subtilités du texte puissant de Michel Tremblay, jamais noyé dans la masse.

En *Nelligan* jeune, Dominique Côté, qui avait déjà séduit dans le même rôle en 2005, reste sans contredit le clou du spectacle. Il transmet avec une puissance vocale et une présence scénique

remarquables l'exaltation du poète, frêle et fort à la fois. Marc Hervieux, presque toujours en scène, se traîne à ses côtés dans la peau du vieux Nelligan, son maquillage et sa perruque lui donnant à l'occasion l'allure d'un spectre. Sa voix, souvent étranglée, manque de vibration, et on éprouve une difficulté certaine à s'attacher à son personnage errant dans les méandres de sa mémoire.



Nelligan d'André Gagnon et Michel Tremblay (Opéra de Montréal, 2010).
Sur la photo : Dominique Côté et Marc Hervieux. © Yves Renaud.

Les décors d'Évelyne Paquette jouent de façon astucieuse la carte de la polyvalence, les blocs de béton suggérant la pierre tombale du premier acte se muant en segment de l'église dans le second. L'immense croix s'y superposant, qui s'illumine, devient par contre symbole grossier quand Émile y met la main pour simuler le vol du tabernacle. Les multiples déplacements de lits, qui rappellent l'esthétique du *Dortoir*, finissent par se transformer en élément diluant la concentration, tout comme l'encombrante présence des religieuses qui servent d'appariteurs. Normand Chouinard a su opter pour une mise en scène simple et efficace, non dépourvue de quelques très belles trouvailles, par exemple cette masse compacte qui semble avaler le jeune Émile à la fin du deuxième acte, le carnet seul émergeant de la noirceur.

Simon Boccanegra : curiosité

On aurait pu se réjouir que l'Opéra de Montréal joue ici la carte d'un certain renouvellement du répertoire en présentant *Simon Boccanegra* mais on finira par rester sur sa faim, perdant tout intérêt pour les multiples rebondissements de ce mélodrame labyrinthique et se lassant de décortiquer les jeux de cape et le pourquoi du comment. On souhaiterait alors pouvoir s'accrocher à un air connu, mais l'œuvre lyrique n'en comprend que deux, entendus tout au début.

La production ne manque certes pas de qualités. Les décors de John Coyne, dans lesquels prédominent les draperies rouges, réutilisent en effet la forme d'ogive, suggérant cinq lieux différents de manière efficace. La mise en scène de David Gately, sobre, s'avère un peu statique dans les duos mais presque impétueuse dans les mouvements de foule. Les chanteurs démontrent justesse irréprochable et convaincante présence scénique. Hiromi Omura, révélée en *Butterfly* il y a deux ans, possède une voix à la fois puissante et souple, mais on la sent un peu coincée dans les moments de rapprochement physique. Le ténor Roberto de Biasio devient quant à lui un jeune premier éloquent, au timbre limpide, qui projette avec une facilité déconcertante. Alberto Gazale incarne le rôle-titre avec assurance et bascule de son trône de façon spectaculaire à la toute fin. Est-ce suffisant pour qu'on souhaite revoir l'œuvre ? Presque, mais pas tout à fait.

***Cendrillon* : conte pour tous**

Loin d'être une page magistrale, la partition de *Cendrillon* de Massenet enrobe de façon assez simpliste – et parfois même d'un vide affligeant – le texte en rimes assez mal dégrossi d'Henri Cain. Pourtant, on n'est jamais ennuyé par cette production, l'audace et l'imagination du tandem Renaud Doucet (mise en scène) et André Barbe (décors et costumes) métamorphosant en véritable petit bijou cette partition qui aurait pu sombrer dans la plus pure banalité.

André Barbe propose d'abord une cuisine aux couleurs Barbie pimpante, avec son réfrigérateur qui semble de guingois et son four démesuré par la porte duquel *Cendrillon* glisse sur scène. Au tableau suivant, on plonge dans un univers kitschissime avec

une marquise sur laquelle s'inscrit en lettres de néon « *Le Palace* ». On découvrira ensuite une forêt magique dans laquelle une vieille voiture américaine est suspendue aux branches d'un arbre, puis un coquet bungalow de banlieue typique, flamants roses en plastique en prime. Les costumes sont traités comme de véritables pièces montées, que ce soit les chapeaux en forme de verres à cocktail, les tenues et chevelures acidulées des deux sœurs, les habits d'apparat du roi, à la couronne de fourrure clignotante, ou l'écrasante robe du doyen de la faculté.

Renaud Doucet impose un mouvement scénique quasi ininterrompu du début à la fin, qui multiplie les clins d'œil : domestiques mimant les répliques des chanteurs, numéros de cirque alors que les princesses « vantent » leurs mérites respectifs (et que l'une d'elles fait, par exemple, du diabolo avec un bébé, échappé à l'occasion), intégration de vidéos de scènes de mariages historiques, tel celui de Grace Kelly et du prince Rainier, ou production « maison » qui suit un couple ordinaire lors du grand jour. Des M. Net galbés se meuvent alors dans la salle en offrant du maïs soufflé aux spectateurs pendant cet entracte musical qui aurait sinon paru interminable.

La distribution, entièrement québécoise, s'en donne visiblement à cœur joie, que ce soit Noëlla Huet dans le rôle de la marâtre, Caroline Bleau et Mireille Lebel, caricaturales à souhait dans ceux des deux sœurs, ou Roy del Valle en surintendant des plaisirs. À l'opposé, Julie Boulianne séduit dans le rôle-titre par sa voix riche et son jeu tout en intériorité et en demi-teintes. À n'en point douter, cette *Cendrillon* marquera l'histoire de l'Opéra de Montréal et appose un point d'orgue inspiré à cette saison anniversaire. ■



Cendrillon de Massenet (Opéra de Montréal, 2010). Sur la photo, au centre : Julie Boulianne. © Yves Renaud.