

Six Spectacles de l'Opéra de Montréal « Turandot », « Rigoletto », « Il Barbiere di Siviglia », « La Traviata », « La Bohème », « Salome »

Paul Lefebvre

Number 37 (4), 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27841ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lefebvre, P. (1985). Review of [Six Spectacles de l'Opéra de Montréal : « Turandot », « Rigoletto », « Il Barbiere di Siviglia », « La Traviata », « La Bohème », « Salome »]. *Jeu*, (37), 164–173.

six spectacles de l'opéra de montréal

«turandot» «la traviata»
«rigoletto» «la bohème»
«il barbiere di saviglia» «salome»

Turandot. Opéra en trois actes. Livret de Giuseppe Adami et Renato Simoni, d'après la pièce *Turandotte* de Carlo Gozzi; musique de Giacomo Puccini, complétée par Franco Alfano. Chef d'orchestre: Alfredo Silipigni; mise en scène: Robin Thompson; décors et costumes: Allen Charles Klein; éclairages: Stephen Ross. Avec Claude Létourneau (un mandarin), Ludovic-Raymond Boisselle (le Prince de Perse), Maria Pellegrini (Liù), Thanos Petrakis (Calaf), Don Garrard (Timur), Jean-Clément Bergeron (Ping), André Lortie (Pang), Paul Trépanier (Pong), Claude-Robin Pelletier (l'Empereur) et Marisa Galvany (Turandot). Présenté à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, du 21 février au 14 mars 1984.

Rigoletto. Opéra en trois actes. Livret de Francesco Maria Piave, d'après la pièce de Victor Hugo *Le roi s'amuse*; musique de Giuseppe Verdi. Chef d'orchestre: Bruno Amaducci; mise en scène: Frans Boerlage; décors: Harold Laxton; costumes: Richard Lorain; éclairages: Wayne Chouinard. Avec Louis Quilico (Rigoletto), Roland Gosselin (le Comte de Ceprano), Gail Desmarais (la Comtesse de Ceprano), Enrico di Giuseppe (le Duc de Mantoue), Claude-Robin Pelletier (Borsa), Gaétan Laperrière (Marullo), Charles Prévost (le Comte de Monterone), Joseph Rouleau (Sparafucile), Costanza Cuccaro (Gilda), Marie-Marthe Bernard (Giovanna) et Martha Jane Howe (Maddalena). Présenté à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, du 22 mai au 13 juin 1984.

Il Barbiere di Siviglia. Opéra en deux actes et trois tableaux. Livret de Cesare Sterbini, d'après la pièce de Beaumarchais *le Barbier de Séville*; musique de Gioacchino Rossini. Chef d'orchestre: Pierre Hétu; mise en scène: Jean Gascon; décors et costumes: Robert Prévost; éclairages: Freddie Grimwood. Avec Jean-Clément Bergeron (Fiorello), Jon Garrison (Almaviva), Gino Quilico (Figaro), Julia Hamari (Rosina) Pierre Charbonneau (Bartolo) Thérèse Sevadjan (Berta), Antonio Funicelli (Ambrogio) et Claude Corbeil (Basilio). Présenté à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, du 18 septembre au 9 octobre 1984.

La Traviata. Opéra en trois actes. Livret de Francesco Maria Piave, d'après *la Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils; musique de Giuseppe Verdi. Chef d'orchestre: Michelangelo Veltri; mise en scène: Roberto Oswald, en collaboration avec Anibal Lapiz; décors et éclairages: Roberto Oswald; costumes: Anibal Lapiz; chorégraphie: Brydon Paige. Avec Elena Mauti-Nunziata (Violetta), Roland Gosselin (le docteur Grenvil), Thérèse Sevadjan (Flora) Claude Létourneau (le Marquis d'Obigny), Jean-Clément Bergeron (le Baron Douphol), Vinson Cole (Alfredo), Guy Piché (Gastone), Suzanne Raymond (Annina), Christian Chiosa (Giuseppe) et Louis Quilico (Giorgio Germont). Présenté à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, du 20 novembre au 11 décembre 1984.

La Bohème. Opéra en quatre actes. Livret de Giuseppe Giacosa et de Luigi Illica, d'après les *Scènes de la vie de bohème* d'Henri Murger; musique de Giacomo Puccini. Chef d'orchestre: Raffi Armenian; mise en scène: James Lucas; décors, costumes et éclairages: Claude Girard. Avec Dano Raffanti (Rodolfo), Theodore Baerg (Marcello), Pierre Charbonneau (Colline), Peter Barcza (Schaunard), Claude Létourneau (Benoît et Alcindoro), Veronica Kincses (Mimi), Maria Rosa Nazario (Musetta) et Jean-Louis Sanscartier (Parpignol). Présenté à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, du 26 février au 19 mars 1985.

Salome. Opéra en un acte. Livret d'Oscar Wilde, traduit en allemand par Hedwig Lachmann; musique de Richard Strauss. Chef d'orchestre: Franz-Paul Decker; mise en scène: Václav Kašlík; décor et éclairages: Josef Svoboda; costumes: Richard Lorain; chorégraphie: Élise Englund. Avec Christine Lemelin (le Page), Charles Prévost (premier soldat), Grégoire Legendre (second soldat), Roland Gosselin (un Cappadocien), Peter Wimberger (Jokanaan), Iraina Neufeld (l'esclave), William Ingle (Hérode), Janice Meyerson (Hérodiade), Laila Andersson (Salomé), Jean-Clément Bergeron (premier Nazaréen), Robert Peters (deuxième Nazaréen) et Paul Trépanier, Brian Power Smith, André Lortie, Jerold Siena, Claude Létourneau (les Juifs). Présenté à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, du 30 avril au 18 mai 1985.



Turandot de Puccini, acte II, scène II. Opéra de Montréal, 1984. Photo: André Le Coz.

Il y a un grave problème à l'Opéra de Montréal: on n'y a pas d'idées sur l'opéra. Pourtant, le monde musical montréalais est depuis quelques années dynamisé par le développement de pensées musicales articulées, solides: l'Orchestre symphonique de Montréal de Dutoit, le Studio de musique ancienne de Jackson et Poirier, l'Ensemble I Musici de Turovski, la Société de musique contemporaine du Québec de Garant sont autant de voix dont l'intérêt vient d'un rapport défini à leurs répertoires musicaux respectifs. Or, cette dynamique interne, nécessaire à toute entreprise artistique digne de ce nom, est, de toute évidence, absente de l'Opéra de Montréal. Sinon, comment expliquer l'éclectisme — confinant à l'à-peu-près — qui caractérise ses saisons?

Les six spectacles dont il sera ici question (les deux derniers de la saison 1983-1984 et les quatre productions de la sai-

son suivante) illustrent bien les manques et les problèmes de la compagnie montréalaise.

Côté musique, certaines questions se règlent vite et bien. L'orchestre — l'Orchestre symphonique de Montréal — est discipliné, précis, clair. Les chœurs, dirigés par René Lacourse depuis le début, sont irréprochables. C'est du côté des chefs que les choses se corsent. L'Opéra de Montréal en choisit qui, habituellement, connaissent bien leur métier, mais qui font davantage oeuvre d'exécutants (au sens limité) que d'interprètes. L'idée de fonder une production sur la rencontre entre un chef aux positions musicales déterminées et une partition semble au-delà de la conception que se font les dirigeants de l'Opéra de Montréal d'une maison d'art lyrique.

À Montréal comme ailleurs, l'opéra est victime de la popularité que connaît cet



Rigoletto de Verdi, 1984. Photo: André Le Coz.

art depuis une quinzaine d'années et qui provoque, pour ce qui est des chanteurs, un déséquilibre entre l'offre et la demande. Ainsi, des chanteurs (c'est surtout visible – audible! – chez les ténors) qui n'ont pas les qualités requises pour chanter convenablement leurs rôles ont quand même une feuille de route respectable dont Montréal, hélas!, devient une des étapes.

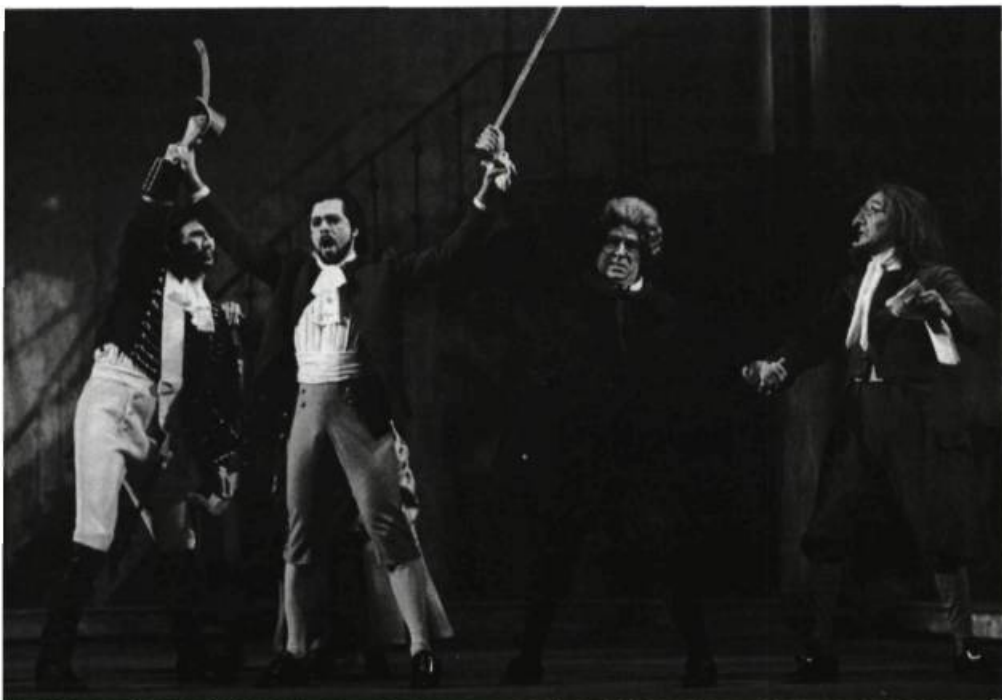
Engoncé entre Monteverdi et Berg, le répertoire de l'Opéra s'est figé¹ et ses représentations tiennent plus souvent qu'autrement du rituel. En Europe, le sens de ce rituel est au moins clair: le rituel est beaucoup dans la salle et c'est

un rituel de classe. Mais à Montréal, ce n'est pas vraiment cela: le public d'opéra est on ne peut plus composite² et l'opéra n'a pas joui et ne jouit pas de la tradition nécessaire à l'exercice de ce rituel social. Le rituel célébré à Montréal est strictement opératique: cet art de la représentation tente de se couper de tout rapport de sens à ce qui lui est extérieur pour devenir le plus possible autoréférentiel.

La convention opératique – ce terme qu'on utilise pour nous faire avaler ce qui nous ferait hurler au cinéma et au théâtre – est à prendre dans son sens le plus lourd à l'Opéra de Montréal: le conventionnel ou, pis, le convenu. On emploie sur la scène un réseau de signes

1. Si bien qu'il ne s'enrichit pas de créations (rares et peu populaires) mais par des activités qui tiennent plutôt de l'archéologie: on monte les opéras de jeunesse de Mozart, on exhume des Meyerbeer de sous des tonnes de poussière, on découvre les Verdi des «années de galère», on traque les Rossini oubliés...

2. Faut-il rappeler que la seule série télévisée récente consacrée à l'art lyrique – où nous menaçait une indigestion de Yoland Guérard et de Yolande Dulude – était produite par Télé-Métropole?



Il Barbiere di Siviglia de Rossini, d'après Beaumarchais, 1984. Photo: Photographex.

qui logent sous l'horizon d'attentes visant (et atteignant...) la transparence. C'est le règne du joli, du «décorativisme»; on cherche visiblement à émerveiller le public, recourant fréquemment à une esthétique qui tient de la féerie pour enfants. On pourrait dire que cette convention scénique est liée à un rapport à la musique. Comme Proust l'a si bien décrit, la mémoire est fondamentale dans toute relation à la musique: une mélodie s'établit par sa répétition. Ce rapport de superposition à ces impressions mémorielles fonctionne aussi pour les oeuvres dans leur totalité, à plus forte raison pour les opéras dont le répertoire est si réduit et à encore plus forte raison à Montréal, où l'on se maintient à l'intérieur de la zone la plus sûre de ce répertoire (pensez, on parlait de *Salome* comme d'une oeuvre difficile...). Une telle attitude transposée à la scène ne peut faire autrement que de générer un conservatisme étouffant: on veut re-

voir ce que, souvent, on n'a jamais vu. Ce sont des clichés, littéralement, que l'on veut voir. Comme tout repose sur le déjà-entendu, pas étonnant que l'on désire du déjà-vu.

Dans une telle conception de l'opéra, le livret est réduit à la fonction de prétexte à la musique. Que le livret soit «souponnable», lisible à un autre niveau que son anecdote pour établir des ponts entre la scène et des questions philosophiques, sociales ou existentielles, l'Opéra de Montréal n'arrive pas à le concevoir. L'opéra, à Montréal, ne se donne jamais comme instance de témoignage du monde, avec ses contradictions, avec ses tensions historiques, mais travaille uniquement à la constitution de sa propre évidence. La mise en scène, on l'aura compris, se réduit ici à l'enjolivage.

Les applaudissements qui ont salué, au lever du rideau, le décor du premier acte

de *Turandot*³, semblent prouver que Walt Disney a irrémédiablement pollué les esprits. Conçus pour l'Opéra de Dallas, ces décors que l'on louait étaient texans jusqu'à la caricature: riches, mais d'un mauvais goût d'une étonnante sûreté. Dragon, boucane, peuple de Pékin en haillons, passe encore, mais les bourreaux vêtus de slips bikini noirs, des nattes longues comme ça plantées au sommet de la tête, qui attendent en ligne, pour affûter le couteau de cuisine qu'ils tiennent à la main sur une meule de huit pieds de diamètre, actionnée par des esclaves fouettés par des soldats, c'était grotesque! *Turandot*, dont le livret est tiré d'une pièce de Gozzi, est un opéra qui, par les divers niveaux qu'il met en jeu, peut s'ouvrir sur des mises en scène intelligentes: la structure fondée sur le chiffre trois (trois énigmes, trois ministres, etc.), l'insertion de personnages issus de la commedia dell'arte (Ping, Pang et Pong), le très riche personnage de Turandot, etc. Non seulement la mise en scène ne proposait aucune interprétation de la fable, mais elle était entachée d'incohérences. Au premier acte, lorsque Calaf aperçoit Turandot et en tombe amoureux, ce qu'il voyait, comme nous, sur la scène de Wilfrid-Pelletier, c'était une vague silhouette, qui aurait pu être celle de mon beau-frère, apparaissant dans une bulle de verre dépoli. Sans parler des trois ministres qui arrivaient en petit bateau au début du deuxième acte (je me demande encore pourquoi) et dont l'embarcation repartait toute seule, pour leur permettre de sortir, mais à pied (!), par le même chemin. Pour couronner le tout, les deux principaux solistes étaient très faibles: Thanos Petrakis (Calaf) qui beuglait plus qu'il ne chantait, faisait de son personnage une brute peu brillante et Marisa Galvany (qui remplaçait au

pied levé Elizabeth Payer-Tucci qui, elle-même, remplaçait Olivia Stapp) trouvait, avec Turandot, un rôle au-dessus de ses forces et de son trac. Si *Turandot* fut sauvé du désastre, ce fut par l'orchestre (brillamment dirigé par Alfredo Sili-pigni) et les chœurs, tous deux très importants dans cette oeuvre.

Si *Turandot* était d'une opulence risible, *Rigoletto* a été chanté dans un décor de toiles peintes (cette fois-ci loué d'une production de la Vancouver Opera Association), chiffonnées par un trop long séjour en entrepôt. Évidemment, pas question de jouer sur la facticité de cette horrible scénographie: on ignore encore, à l'Opéra de Montréal, que le toc ne se porte bien que si on n'essaie pas de le faire passer pour du vrai. La médiocrité du décor correspondait à celle de la mise en scène (la grande cruauté de l'expression «conjurés d'opérette» m'a été révélée par ce spectacle) qui se bornait à enchaîner les péripéties et à laisser les chanteurs à eux-mêmes. Cette production, qui manifestait un extraordinaire mépris pour la dimension théâtrale de l'opéra, était, pourtant, musicalement correcte: le ténor (Enrico di Giuseppe), malgré une présence scénique falote, chantait avec élégance le Duc de Mantoue et la Gilda de Costanza Cuc-caro — quels trilles dans «Caro nome»! — était remarquable. Quant à Louis Quilico, dans le rôle-titre qu'il connaît si bien, il offrait une interprétation juste mais grossière, brutale, surchargée d'effets véristes, ce qui contrastait avec l'efficace économie de moyens que Joseph Rouleau mettait en jeu pour interpréter Sparafucile.

Il Barbiere di Siviglia, qui ouvrait la saison 1984-1985, était un spectacle très satisfaisant, tant scéniquement que vo-

3. À l'Opéra de Montréal, il faut que le décor soit bien laid pour ne pas avoir droit à des applaudissements.

La Traviata de Verdi, 1984. Photo: Photographex.





calement. On a beau savoir, si l'on a fréquenté Beaumarchais, que le livret porte davantage à conséquence — surtout sous l'angle socio-politique — que ce que Jean Gascon nous a donné à voir, il s'agissait là, au moins, d'une mise en scène qui investissait d'une *vis comica* sûre et efficace les moindres interstices du livret comme de la partition. Car c'était une des forces du travail de Gascon: sa réussite dans la construction de jeux de scène calqués sur des structures de la partition musicale. Cette mise en scène était rendue par des chanteurs qui, Rosina exceptée (Julia Hamari, pas mauvaise, mais pas éclatante), se révélaient de véritables acteurs comiques: Gino Quilico (Figaro), Jon Garrison (Almaviva), Claude Corbeil (Basilio) et, surtout, Pierre Charbonneau (Bartolo), ce qui permettait à l'oeuvre de Rossini au moins d'être ce qu'elle doit être d'abord et avant tout: un brillant divertissement théâtral et musical.

La Traviata avait triomphé lors de la première saison grâce à l'exceptionnelle interprétation de Diana Soviero dans le rôle-titre: et c'est cette production qu'on a choisie pour faire une première reprise à l'Opéra de Montréal. Une distribution nouvelle habitait les costumes et les décors de la luxueuse production du tandem argentin Roberto Oswald et Anibal Lapiz. On avait, cette fois-ci, supprimé le tulle qui tendait le cadre de scène en 1981 et qui donnait à l'oeuvre une aura de rêve aidant à faire passer l'idéalisme de la production. Exemple parfait d'une mise en scène qui s'emploie avec talent et savoir-faire à innocemment accentuer le côté mélodramatique de l'oeuvre pour mieux taire la conception du monde qui s'y révèle, cette *Traviata* aseptisée a réussi à imposer, grâce au chef Michelangelo Veltri (même si ses cuivres sonnaient parfois un peu trop oum-pa-pa) et à la Violetta d'Elena

Mauti-Nunziata, quelques moments d'authenticité. Même si Vinson Cole n'avait ni la voix ni la prestance nécessaire pour chanter Alfredo, on aura eu droit, grâce au Germont de Louis Quilico, à un deuxième acte flamboyant.

Il fallait le faire: rater *La Bohème*! Une direction d'orchestre infecte (Raffi Armenian), une mise en scène naïve (l'Américain James Lucas), des décors hideux (Claude Girard) et plusieurs chanteurs peu convaincants (la palme revenant à l'inaudible Musetta de Maria Rosa Nazario) auront causé cet échec. Fondé sur des propositions artistiques banales, ce ratage n'avait rien d'intéressant.

La pauvreté du travail de James Lucas soulevait avec une acuité particulière un problème qui se posait aussi avec *Turandot* et *Rigoletto*: l'indigence du travail de certains metteurs en scène étrangers. La tradition d'opéra est ici bien fragile et il y a beaucoup à apprendre de praticiens venus d'ailleurs. Néanmoins, nombre de productions de l'Opéra de Montréal auraient pu être réalisées par des metteurs en scène et des scénographes locaux avec des résultats plus probants que ceux concoctés par les illustres tâcherons qu'on a le don d'inviter. Et quand la direction artistique de l'Opéra de Montréal invite des gens d'ici, on s'interroge sur sa compétence, en matière d'art de la scène. En voyant les décors de Claude Girard, on comprend pourquoi ce scénographe travaille de moins en moins au théâtre; reposant sur des effets de mode (perspectives de guingois, carton-pâte, cyclorama strié...) en vogue il y a une trentaine d'années, sa scénographie de *la Bohème* était d'une inacceptable laideur et d'une déplorable insignifiance. Tout cela est le signe d'un incompréhensible divorce, à Montréal, entre le théâtre et l'opéra. La

direction de l'Opéra de Montréal ne semble pas connaître les ressources de son propre milieu et montre, par là, une autre facette de son mépris pour la dimension scénique de l'art lyrique. Si l'Opéra de Montréal veut développer sa particularité, il semble impératif que cette compagnie permette à des artistes locaux de travailler pour elle.

Salome, par contre, était un exemple intéressant de contact avec des artisans étrangers. Pour la seconde fois (à la suite de leur *Macbeth* de 1983), on invitait le duo tchèque Josef Svoboda-Václav Kašlik. Transposant scénographiquement (par des formes courbes, par des changements de texture du décor qui se faisait tour à tour métal, pierre, tissu, verre) le côté évanescent de la partition de Richard Strauss, Svoboda, tout en restant fidèle à lui-même, réussissait à donner une lecture de l'œuvre par son seul décor. Cependant, les costumes de Richard Lorain contredisaient avec l'alégresse des innocents l'économie stricte du projet scénique de Svoboda: les chanteurs avaient l'air de sortir d'une mascarade orientale. La mise en scène de Kašlik décevait quelque peu: l'adolescence de Salome était signifiée de façon bien caricaturale et la courte apparition des Juifs, qui protestent quand Hérode offre à Salome le voile du temple, était bien mal amenée. Sans parler du peu d'attention que ce metteur en scène porte au corps des acteurs: les gesticulations ridicules de Jokanaan rappelaient le chœur des assassins dans son *Macbeth* qui brandissaient leurs poignards comme des bouquets de fleurs. Au pupitre, Franz-Paul Decker a su rendre justice à la partition touffue de Strauss sans toutefois réussir à en exprimer toute la sensualité. Vocalement, la production était excellente: l'interprète de Salome, Laila Andersson, a donné, dans la grande scène finale, le plus bou-

leversant moment de chant de ces six spectacles.

L'opéra doit une grande partie de sa popularité présente à son statut d'art de la démesure. En Amérique du Nord — où les grosses voix, par exemple, ont souvent préséance sur les grandes voix —, le quantitatif (à défaut d'être vraiment quantifiable) l'emporte de toute évidence: l'opéra est le lieu par excellence de la dépense avouée, tant matérielle que physique. En fait, peu d'arts s'affirment autant comme pratique, comme travail, s'imposant comme une formidable conjugaison d'efforts: la mise en évidence de l'excès est la principale valeur marchande de l'opéra. Lieu par excellence de la démonstration du pouvoir de l'argent, lieu où se conforte la pensée bourgeoise, où tout baigne dans l'huile autour du concept de valeur d'échange (cet art de gommer les contradictions...), l'opéra est affligé d'une continuelle tendance à l'insignifiance. Pour qui considère que cet art est ce que l'Occident a produit de plus complexe et de plus fort pour exprimer les réalités humaines, il est douloureux de le voir muselé, enfermé dans un idéalisme qui occulte ses possibilités. Tant qu'à l'Opéra de Montréal on continuera de réduire les œuvres à des histoires d'amour contrarié entre un ténor et une soprano, on risque de se maintenir dans la niaise médiocrité qui y prévaut en ce moment.

paul lefebvre

