

« L'Opéra de quatre notes »

Alexandre Lazaridès

Number 62, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27804ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1992). Review of [« L'Opéra de quatre notes »]. *Jeu*, (62), 182–184.

«L'Opéra de quatre notes»

Texte et musique de Tom Johnson. Direction scénique : Marthe Forget; décor et masques : Martine Lemay; accessoires : Ghislaine Dubuc et Élise Provost; éclairages : Claude Cournoyer; direction musicale et accompagnement au piano : Lorraine Prieur. Avec Anne Saint-Denis, soprano, Éleine Lemieux, mezzo-soprano, François Panneton, ténor, Bernard Levasseur, baryton. Production de la Tarasque, présentée à la Chapelle historique du Bon-Pasteur les 15 et 16 novembre 1991.

Mise en abyme minimaliste

L'Opéra de quatre notes est une mise en abyme, un opéra sur l'opéra qu'il interroge en tant que genre dont les règles, considérées jadis comme intouchables, paraissent maintenant sclérosées;

il le représente aussi en tant que spectacle, esthétiquement et socialement codé, mais dont le déroulement ne peut jamais être tout à fait exempt d'inattendus avec lesquels les artistes et les artisans doivent composer. Le tout vu comme des coulisses, avec une familiarité qui dénote une profonde connaissance de l'opéra et une espèce d'ironie attendrie qui suscite tantôt le rire, tantôt l'émotion, et parfois les entremêle pour notre plus grand plaisir d'amateurs.

Le titre de l'œuvre paraît de prime abord surprenant; on pourrait croire qu'il ne fait que parodier un titre célèbre de Brecht (dont certains procédés de distanciation seront aussi exploités jusqu'à l'absurde), mais il est à prendre littéralement, puisque la musique de Tom Johnson est bâtie en tout et pour tout sur quatre notes — mi, la, si, ré — qui fournissent aussi bien les mélodies que les formules d'accompagnement classiques : accords, arpèges, basse d'Alberti, etc. Le compositeur en a varié les combinaisons avec habileté et, à aucun moment, l'impression de sécheresse ou de monotonie ne ternit la vivacité de ce minimalisme paradoxalement varié. Il est vrai que l'œuvre fait moins d'une heure.



L'Opéra de quatre notes, une production de la Tarasque. Sur la photo : Anne Saint-Denis, Éleine Lemieux, François Panneton et Bernard Levasseur. Photo : Catherine McGovern.

Johnson lui-même est l'auteur du livret original en langue anglaise. Le texte français, nous apprend le programme, a été adapté à la trame dramatique conçue par les interprètes de cette production de la Tarasque, conformément à la permission accordée par l'auteur. Sur le Fazioli de la Chapelle historique du Bon-Pasteur, la partie d'accompagnement, spécifiquement écrite pour le piano, sonnait admirablement sous les doigts de Lorraine Prieur, qui assurait également la direction musicale.

Parodie et intertextualité

Dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*, un des personnages d'Agatha Christie commente le plaisir de l'opéra en ces termes : « Funny idea of pleasure — worse racket than the natives make with their tomtoms. » Traduisons : mais comment peut-on être un opéra ? — opinion courante depuis les Années folles. Pourtant, nous avons assisté, durant le dernier quart de siècle, à une résurrection qui prend parfois des airs de popularité. Un des résultats intéressants du phénomène est l'émergence récente de genres hybrides, entre théâtre et opéra, dans lesquels la parole et la musique essayent de redéfinir leurs territoires et leurs alliances. La parodie, sorte d'hommage rendu à la célébrité, en est une autre manifestation. C'est sous cette dernière enseigne qu'il convient de ranger l'œuvre de Tom Johnson.

Sous le couvert de la parodie, on y trouve une connaissance subtile du genre, de ses limites et de ses contraintes. Toutes les formes de composition canoniques : récitatifs et airs en solo, duo, trio et quatuor y sont représentées. Ou, plutôt, elles sont comme autoreprésentées, puisque le texte de ces airs n'est lui-même qu'une explication de la forme qui le drape. Ce prosaïsme lyrique est réjouissant parce qu'il fait ressortir l'insignifiance des versicules utilisés dans l'opéra romantique, en particulier, et la contradiction entre la beauté de certains airs célèbres et l'indigence de leur texte.

Cette sorte d'intertextualité est aussi utilisée, çà et là, à des fins satiriques, de façon plus ou moins allusive. On assistera ainsi à un semblant de taumachie, mimée par le baryton et le ténor sous l'œil langoureux de la contralto (Carmen,

on s'en doute). On verra aussi apparaître un grand mouchoir blanc que le ténor tiendra ostensiblement pendu au bout du bras (Pavarotti, bien sûr) et un kimono chamarré autour de la soprano (la souffreteuse Madame Butterfly). Cette imitation de l'héroïne de Puccini est conduite en deux temps : d'abord sur un air chanté lentement et avec tout le pathos souhaitable, et une seconde fois, allegro. La cantatrice aura eu ainsi l'occasion de mettre successivement en valeur sa sensibilité et sa virtuosité.

La machine humaine

Car la musique doit composer avec la machine humaine; le mot d'ordre du chant, âme rendue sensible, n'est-il pas d'avoir du souffle? Le texte de certains airs nous expliquera toutes les difficultés, techniques et physiques, de certains styles de chant (ainsi de la mezzo-soprano pour le chant baroque) ou du chant en général, d'où découle l'obligation de ménager des moments de repos pour les interprètes, et particulièrement pour la *prima donna*, dont les apparitions doivent être opportunément étalées.

Sauf que cette obligation, objet de calculs et de transactions pudiquement passés sous silence par les compositeurs et les librettistes, est annoncée ici publiquement : la diva doit se reposer et quelques secondes de patience sont exigées du public. Mais voici qu'elle tarde à faire son entrée, et son retard est lui-même commenté afin d'exhorter le public à encore plus de patience, mesure dilatoire dont l'effet hilarant fait volontiers accepter l'éclipse de la vedette. Nous aurons du même coup compris que la structure traditionnelle des airs d'opéra est bien plus le fait des limites physiques des interprètes (ou de leur amour-propre) que celui de l'art. L'histoire de l'opéra abonde en anecdotes qui le confirment, de même que l'on attribue à l'éclairage aux chandelles la division en actes du théâtre classique. Comme quoi l'art est indissociable de la matière.

La distanciation à l'opéra

Ce qui fait de *l'Opéra de quatre notes* un spectacle plus qu'un opéra, c'est l'importance accordée aux éléments visuels. Ils jouent un rôle important et rendent sensible tout ce que les paroles

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