

## « Eugène Onéguine »

Alexandre Lazaridès

---

Number 63, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28003ac>

[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 [« Eugène Onéguine »]. *Jeu*, (63), 162–166.

éblouir la galerie qui a payé cher et veut en avoir pour son argent. «On doit montrer» veut dire que le metteur en scène, au point crucial où cette loi passe au niveau de l'application, n'a plus rien à dire : il est un tâcheron médiocre ou, au mieux, «compétent» qui délègue ses pouvoirs aux techniciens, aux spécialistes, qui eux savent comment faire disparaître Jeff Hyslop en fumée et laisser un masque à sa place. Misérable miracle!

Enfin, que le spectacle et le cinéma américains d'aujourd'hui se sentent obligés de se tourner vers le passé, d'appliquer leur savoir-faire et leur technique répugnante à la réalisation de *remakes* me semble mauvais signe. Car, il ne faut surtout pas se leurrer, les Américains ne reviennent pas à l'œuvre de Gaston Leroux pour convoquer amoureusement une référence littéraire ou esthétique; il s'agit plutôt, bien évidemment, de partir à la recherche d'un Graal ou d'une recette à succès perdu. Nababs des studios et producteurs de Broadway abandonnent progressivement une politique de scénarios originaux, au profit d'adaptations de pièces de théâtre, de best-sellers, d'œuvres appartenant au patrimoine culturel mondial et, curieusement, souvent européennes. D'où *le Fantôme de l'opéra*, *les Misérables*, *Boudu sauvé des eaux*, *Trois Hommes et un couffin* et autres *Cinéma Paradiso* version US. L'abandon de l'original ne coïncide pas avec l'intention de raconter des histoires (force de l'art américain) mais révèle que, à un moment de leur histoire, les Américains ont décidé de vivre sur leur «vieux gagné» et de cesser d'élaborer de nouvelles fictions. Les modèles étant déjà là et ayant fait leurs preuves, pourquoi risquer de s'aventurer dans de nouvelles avenues? Il suffit de les varier et de les agréments selon les événements, les circonstances et le paysage actuels. Mais cette résurgence des «classiques», des scénarios et des histoires du passé, s'accompagne curieusement d'une renaissance des fantômes qui, de *Poltergeist* à *Alice de Woody Allen*, en passant par *Ghost*, *Ghostbusters* et... *The Phantom of the Opera*, hantent les Américains, victimes de pulsions morbides et d'hallucinations, en proie à des terreurs ancestrales (et dévoilent leur gloire ou leurs fautes passées?). À travers toutes ces œuvres, l'Amérique démontre clairement qu'elle a perdu de vue ses visées et ne se retrouve plus que dans

ses visions. Déçue par un rêve de grandeur qu'elle n'est pas parvenue à concrétiser, profondément blessée par ses égarements passés et maintenant lassée par l'onirisme reaganien de ses yuppies aliénés, elle paraît se contenter aujourd'hui d'écouter ses bons ou mauvais esprits frapper. Ces fantômes ne seraient-ils donc rien d'autre que les manifestations de l'éternelle insatisfaction américaine?

**Stéphane Lépine**

## «Eugène Onéguine»

Scènes lyriques en trois actes et sept tableaux. Livret de Konstantin S. Shilovsky et du compositeur, d'après le roman en vers d'Alexandre Sergueievitch Pouchkine. Musique de Piotr Ilitch Tchaïkovski. Mise en scène et chorégraphie : Kay Walker Castaldo; costumes : Michael Stennett; éclairages : Guy Simard; décors et accessoires : Robin Don. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Semyon Vekshtein. Avec Sergei Leiferkus, baryton (Eugène Onéguine), Joanne Kolomyjec, soprano (Tatiana), Vladimir Bogachov, ténor (Lensky), Maria Popescu, mezzo-soprano (Olga), Gabrielle Lavigne, mezzo-soprano (madame Larina), Stefan Szkarafowsky, basse (prince Grémine), Thérèse Sevadjan, mezzo-soprano (Filipievna), Gordon Gietz, ténor (Triquet), Claude Grenier, basse (Zaretsky), Normand Richard, baryton (un paysan). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 22, 24, 27, 29 février et les 4 et 7 mars 1992.

### Pour la musique d'abord

Il faudrait souligner tout de suite l'exceptionnelle qualité de la direction d'orchestre de Semyon Vekshtein. Dès les premières mesures de l'introduction, d'une mélancolie accablée, l'expression des cordes indiquait que le pathétique allait être conjuré en faveur de la retenue. Cette retenue contrôlée par la volonté est ce qui représente de façon juste la nature profonde de l'héroïne, Tatiana, immobilisée aux frontières du réel et du romanesque, entre rêve et réveil. C'est, parmi les personnages féminins d'opéra, l'un des plus attachants, parce qu'il est dénué de cette tendance à l'abnégation masochiste qui caractérise tant de ses consœurs italiennes; sa naïveté est fraîcheur et nulle complaisance n'auréole sa souffrance.

*Eugène Onéguine*,  
production de l'Opéra  
de Montréal. Photo :  
Les Paparazzi.



Tout est dit à ce sujet dans l'admirable scène de la lettre qui constitue l'essentiel du deuxième tableau du premier acte : Tatiana vivra son amour l'espace d'une nuit blanche, le temps d'écrire une lettre à cet inconnu qui lui a rendu visite le jour-même, à cet Eugène Onéguine qu'elle croit connaître à cause de la conversation qui les a occupés durant un bref après-midi; cela a néanmoins suffi pour que la jeune fille qui semble, malgré ses lectures ou peut-être à cause d'elles (sa mère, madame Larina, était une ardente admiratrice de Richardson), être mal informée des choses du cœur, tombe éperdument amoureuse.

Son amour ainsi offert dans cette lettre ne sera pas agréé par Onéguine, pour des raisons qui resteront enveloppées de mystère («Si le destin m'avait octroyé / Le sort heureux d'un époux et d'un père, / Croyez-moi, je n'aurais point cherché / D'autre épouse que vous... / Mais je ne suis pas fait pour le bonheur, / Mon âme lui est étrangère<sup>1</sup>.») Le revirement de ses sentiments envers Tatiana, qu'il retrouvera cinq ans plus tard mariée au prince Grémine, entourée de faste et d'admi-

rateurs, et qu'il essaiera en vain d'arracher à la fidélité conjugale, reste lui aussi mystérieux; il est même inexplicable à certains égards. Ce sont peut-être ces raisons qui ont poussé Tchaïkovski à désigner son œuvre par le terme de «scènes lyriques»; entendons par là que ce n'était pas la cohérence dramatique qu'il recherchait d'abord.

### **Le secret d'Onéguine**

Onéguine dira reconnaître s'être trompé jadis (mais à quel sujet exactement?); le dépit amoureux, sentiment plutôt terre à terre et, dramatiquement parlant, moins intéressant, ne serait-il pas une explication? On pourrait parler aussi de désir mimétique : Tatiana aimée par un autre homme devient désirable pour Onéguine. Quoi qu'il en soit, une ambiguïté subsiste au terme de l'opéra quant à la sincérité des sentiments amoureux un peu trop subits d'Onéguine, selon

1. Alain Pâris, *Livrets d'opéra*, tome II, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1991, p. 321. Version française du livret de Michel-R. Hofmann. Le texte de Pouchkine contiendrait une nuance différente pour ces deux premiers vers d'Onéguine : «Si j'entendais borner ma vie! À quelque cercle familial...» *Eugène Onéguine*, Paris, Aubier, 1979, p. 139. Traduction de Marc Semenoff et de Jacques Bour.



qu'on croit à ses protestations ou non. Tatiana elle-même hésite à le croire, et son refus final de le suivre est un acte de sagesse plutôt qu'un véritable renoncement.

Entre eux, il y a aussi un cadavre, puisque Onéguine a tué son ami Lensky, le fiancé d'Olga, la sœur de Tatiana. Il voulait le vexer en courtisant Olga pour se venger des commérages insipides que les convives, lors du bal donné par madame Larina, émettaient sur son compte (irrespectueux pour les dames... joueur... franc-maçon... buveur de vin...), et pour punir Lenski de l'avoir entraîné dans ces lieux; ce qui, avouons-le, manque de logique. Après quoi, Olga n'apparaît plus dans l'opéra et son destin reste inachevé pour nous. Nous ne saurons pas non plus les sinuosités du destin qui ont conduit l'idéaliste Tatiana, alors qu'elle est d'appartenance petite-bourgeoise, à épouser un prince riche et âgé<sup>2</sup>.

Si le comportement d'Onéguine manque de logique aux moments déterminants de l'action, alors que le personnage lui-même nous paraît convaincant, c'est que des motivations inconscientes sont en jeu; elles s'expriment sans doute beaucoup plus dans la musique que dans les mots échangés par les personnages. L'incohérence, ou disons la complexité du personnage d'Onéguine, pourrait s'expliquer par le fait que Tchaïkovski aurait reconnu dans le personnage de Pouchkine, mais pour d'autres raisons que celles qui le tiraillaient lui-même<sup>3</sup>, un être indécis dans les choses de l'amour et, sous une apparente froideur, déchiré plus par la soif d'absolu que par la soif de liberté; le livret (qui semble avoir été l'œuvre du compositeur plutôt que de Shilovsky) en dit moins ici que la musique de Tchaïkovski. C'est elle qui construit le drame, elle qui nous assure que les sentiments d'Onéguine pour Tatiana sont sincères et que Tatiana n'a pas épousé le prince par intérêt.

### Russie, fin de siècle

Les concessions faites par le compositeur au

2. Le texte de Pouchkine est évasif sur ce sujet.

3. Certains croient que Tchaïkovski aurait été contraint de se suicider à la suite d'une affaire de mœurs. L'hypothèse n'est pas solidement étayée, mais l'homosexualité du compositeur est un fait.



grand goût du spectacle qui marque l'opéra européen du XIX<sup>e</sup> siècle sont intégrées assez habilement dans l'action. Je pense à l'arrivée des paysans à la demeure de madame Larina pour fêter leur moisson, sur fond de chant choral et de danses folkloriques. C'est un tableau de mœurs coloré qui, sans faire progresser l'action (elle ne se nouera qu'avec l'arrivée d'Onéguine, deux scènes plus tard), joue le rôle d'une toile de fond sociale et contrastera avec la scène de bal animée et acrimonieuse chez les Larina, au deuxième acte, et plus encore, avec la somptueuse réception chez le prince Grémine, au troisième. Cette

«Tatiana aimée par un autre homme devient désirable pour Onéguine.»  
Joanne Kolomyjec  
(Tatiana) et Sergei  
Leiferkus (Eugène  
Onéguine). Photo :  
Les Paparazzi.

ascension dans la hiérarchie sociale d'acte en acte nous propose une vision intéressante et diversifiée de la Russie fin de siècle.

Le chœur a le beau rôle dans ces scènes spectaculaires. C'est le chef d'orchestre lui-même qui a entraîné les choristes, et, là aussi, son travail a été remarquable. Il faut rappeler que tout a été chanté en russe (même l'air de Triquet, le professeur de français des jeunes filles Larina, contrairement à l'original), et qu'il a fallu travailler à partir de translittération. Les résultats sont convainquants, à croire que les langues slaves insufflent je ne sais quelle énergie inouïe à des choristes... Quant aux membres de la distribution, la plupart d'entre eux, à en juger par leurs noms et les renseignements biographiques fournis, avaient certaines affinités avec la langue russe; en tous cas, leurs inflexions épousaient aisément la courbe des mélodies, à l'exception de Gabrielle Lavigne qui ne semblait pas encore à l'aise, en ce soir de première, dans le rôle de madame Larina; son accent semblait dire autre chose que les mots prononcés, même si le chant restait beau.

### Scénographie

Ces scènes spectaculaires ont été malheureusement desservies par une mise en scène peu inventive, pour ne pas dire maladroite. C'est ainsi qu'au premier acte, les paysans étaient plutôt agglutinés que placés sur la scène et semblaient visiblement se chercher une contenance, laissant tout juste une petite aire pour les danseurs encore hésitants quant à leur chorégraphie — mise en scène et chorégraphie ayant été confiées à Mme Castaldo. Des remarques similaires pourraient être formulées au sujet du bal chez les Larina et de la réception chez les Grémine; dans ce dernier cas, il faut avouer que la pompe cérémonieuse, voire hiératique qui présidait à la parade (on ne peut nommer autrement leurs évolutions de l'avant à l'arrière de la scène) des invités aurait fait basculer toute la scène dans le ridicule, n'eût été l'intensité de la musique et de la situation qui mettait en présence Tatiana et Onéguine après cinq ans de séparation et de silence. À vrai dire, ce ne sont pas tant les maladresses dans les détails qui dérangent dans ce genre de scène d'ensemble que l'effet d'en-

combrement, lequel est plus une résultante scénographique qu'une affaire d'effectifs en présence.

Les décors misaient autant sur le réalisme que sur la stylisation. Dans certains cas, comme au deuxième tableau du premier acte, le résultat est heureux. La chambre de Tatiana nous est montrée en coupe, comme tronquée, et les frontières avec les environs, jardin ou reste de la maison, en sont imprécises; l'émoi et l'indécision de la jeune fille sur le point de se soumettre à l'amour sont par là comme rendus visibles; nous comprenons que tout l'univers paraît soudain à Tatiana présent, ouvert, confondu avec sa petite chambre à coucher. Mais, d'autres fois, le symbolisme ne colle pas aux données; ainsi de cette haie d'arbres dépouillés entièrement de leurs feuilles qui clôture la demeure des Larina, alors que, de toute évidence, c'est la belle saison puisque la famille est en train de se prélasser en plein air. Plus invraisemblable encore est la demeure du prince Grémine, dont les ors et les grandes tentures rouge sang tenaient davantage d'un certain mauvais goût traditionnel dans la décoration des opéras que d'un réalisme bien compris. Dans tous les cas, on avait l'impression que les personnages évoluaient devant un décor plutôt que dans un espace défini; la mise en scène des opéras souffre souvent de la difficulté à concilier les impératifs du drame et ceux du chant.

### Quant au chant

Joanne Kolomyjec a rendu davantage le côté réservé que la fraîcheur candide de Tatiana; la chanteuse a une voix qui allie tendresse et force, et la grande scène de la lettre ainsi que la scène finale d'adieu à Onéguine lui ont permis de démontrer son talent. Mais la comédienne n'est pas bien convaincante; elle se déplace sur scène avec circonspection et n'a pas de présence physique, à moins que son trac ne fût trop grand ce soir-là. Tout au contraire de Sergei Leiferkus, dont la gestuelle rare est bien calculée; elle frappe et ne manque pas de retenir l'attention — sauf que le chanteur, en dépit d'une voix bronzée et pleine, ne réussit guère à communiquer l'émotion, à l'exception, peut-être, de la scène finale, où le couple de chanteurs semble avoir trouvé un certain équilibre complémentaire. Vladimir



Bogachov en Lensky aurait emporté la vedette, parce qu'il possède l'assurance d'Onéguine et le sens de l'émotion de Tatiana; la voix est malencontreusement infligée d'un vibrato obstiné qui transforme les notes tenues en trilles insidieux et les rend souvent désagréables. Il faut ajouter que les déficiences de la mise en scène n'étaient pas de nature à les aider dans leur recherche du ton juste pour leur personnage respectif. Mais à la tête de l'orchestre, Semyon Vekshtein veillait à tout. Grâce à lui, cette première à Montréal du chef-d'œuvre de Tchaïkovski, chanté en russe, a réveillé chez plusieurs le désir de la découverte au lieu de conforter le goût du déjà vu.

**Alexandre Lazaridès**

# COUPS D'ŒIL

## «Alanienouidet»

Texte de Marianne Ackerman et de Robert Lepage. Traduction française : Jean-Frédéric Messier; traduction en mohawk : Frank Natawe; collaboration : culture et histoire huronnes-wendat : Yves Sioui Durand; mise en scène et décor : Robert Lepage; costumes : Jean-Yves Cadieux; éclairages et assistance au décor : Lucie Bazzo; musique : Robert Caux. Avec Marie Brassard, Anne-Marie Cadieux, Robert Caux, Yves Sioui Durand, Gérald Gagnon, J. Michel Henry, Randy Hughson, Denys Lefebvre et Tom Rooney. Production du Centre national des Arts présentée en anglais du 21 janvier au 1<sup>er</sup> février et en français du 4 au 29 février 1992.

### Une fuite dans le mythe de l'acteur

*Alanienouidet*, c'est le nom qu'offre, en 1826, un groupe de jeunes Hurons à l'acteur britannique

Edmund Kean venu chercher en Amérique du Nord un nouveau public moins prévenu contre lui que la société londonienne choquée par ses écarts de conduite et le scandale d'une liaison adultère. C'est donc un acteur «extradé», «ostracisé» par un milieu auquel seul son talent lui avait permis d'accéder, que met en scène la pièce dont le titre dit assez qu'il y sera question d'identité. L'anecdote histo-

Randy Hughson dans *Alanienouidet*, production du Centre national des Arts, à Ottawa.

