

La saison lyrique 1992-1993 à Montréal

Alexandre Lazaridès

Number 67, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29347ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1993). La saison lyrique 1992-1993 à Montréal. *Jeu*, (67), 87–91.

La saison lyrique 1992-1993 à Montréal

La saison 1992-1993 de l'Opéra de Montréal s'annonçait pourtant très prometteuse. La programmation dénotait le souci de faire place aux grands succès lyriques, de nature à satisfaire le gros des amateurs, en même temps qu'à des œuvres plus rarement jouées. Cet équilibre entre les impératifs artistiques et économiques, plus complexes encore dans les institutions lyriques que dans les autres domaines du monde du spectacle, n'est pas facile à réaliser, il faut bien le reconnaître; les grandes voix ne sont pas à la portée de toutes les bourses, les nouvelles productions non plus. Les choix sont d'autant plus délicats qu'il faut les accomplir longtemps à l'avance; une saison lyrique ressemble par là à un coup de dés — qui n'abolit aucun hasard, comme on le devine... Cette année, *Lucia de Lammermoor* et *Madama Butterfly*, deux des titres les plus aimés du répertoire lyrique, voisinaient avec l'*Andrea Chénier* de Giordano et le *Roméo et Juliette* de Gounod. La saison devait finir par une opérette, coutume apparemment appréciée par le public de la Place des Arts, que le directeur général et artistique de l'Opéra de Montréal, Bernard Uzan, a introduite depuis son arrivée; en l'occurrence, il s'agissait de *la Chauve-Souris* de Johann Strauss fils.

Andrea Chénier

Pointons tout de suite les deux grandes déceptions. Sur un livret de Luigi Illica, Umberto Giordano a composé *Andrea Chénier* selon une approche vériste; ce que les personnages perdent en nuances est gagné sur le plan de la simplicité dramatique, de façon d'autant plus convaincante dans cet opéra que l'époque même où se déroule l'action, des débuts de la Révolution française jusqu'à la Terreur, se prête bien aux tons fortement tranchés, donc immédiatement compréhensibles; il y a les bons (le peuple, les pauvres, les idéalistes) et les autres... Le poète André Chénier découvrira le grand amour à la veille de son exécution, et la femme aimée, une aristocrate, se substituera à une prisonnière pour partager son destin. Le librettiste n'a pas réussi à tresser les données amoureuses et historiques; nous passons des unes aux autres comme en surface plane, sans que les belles mélodies ou les duos habilement tournés ne réussissent à faire oublier que l'action stagne — à moins d'avoir affaire à des chanteurs et comédiens de première force; or, Ermanno Mauro et Stefka Evstatieva incarnaient un Andrea Chénier et une Maddalena de Coigny sans grand panache.

C'est dire à quel point la mise en scène doit être habile pour prendre la relève et maintenir la continuité entre les grands mouvements sociaux qui constituent la toile de fond et les



Andrea Chénier.
Photo : Les Paparazzi.

relations, quelque peu convenues, des protagonistes. Et, sur ce point précis, la mise en scène, signée Bernard Uzan, faisait défaut. Les décors réalistes (conçus par Bernard Uzan et Michel Beulac) restaient des décors — *vraies* maisons et *vraies* rues en trompe-l'œil d'une étrange irréalité — et ne se métamorphosaient jamais en lieux propices à l'imaginaire; les scènes de groupe ou de foule, dans lesquelles Uzan d'habitude fait montre pourtant d'imagination, ressemblaient à de vagues défilés de figurants mal entraînés. Et il se pourrait bien que le manque de répétitions ait empêché cette première production de la saison de passer la rampe. Le rideau est tombé sur une guillotine venant de surgir des profondeurs de l'avant-scène, énorme et phallique à souhait, mais dont l'apparition spectaculaire jetait trop de poudre aux yeux pour éblouir qui que ce fût.

Lucia di Lammermoor

L'autre déception, mais pour d'autres raisons, aura été *Lucia di Lammermoor*. Les décors empruntés au Greater Miami Opera étaient décidément sans âme; la scène de la folie se déroulait sur un escalier monumental pendant qu'une foule de courtisans, alignée sur la galerie supérieure que flanquaient de grands vitraux sans style, regardait Lucia descendre une marche et en remonter deux autres en branlant frénétiquement du chef : les spectateurs, en ce cas, n'étaient pas là où l'on croyait. Tout le pathétique de ce grand moment se réduisait au ridicule, non seulement par l'absence de mise en scène (signée tout de même David Pfeiffer), mais aussi par la faiblesse de l'interprétation et la médiocrité du chant de Sheryl Woods, écrasée bien plus par le personnage (rien n'est plus difficile à rendre que la fragilité mêlée d'ardeur de Lucia) que par les difficultés du chant proprement dit.

Tout ce qui précédait n'avait d'ailleurs pas meilleure allure, mais on espérait que le quart d'heure de bravoure lyrique du troisième acte rachèterait tout : espoir déçu. Plus encore, quand, pour la scène finale, le cadavre de Lucia a été amené sur une civière rappelant bien plus nos ambulances que la fin du XVI^e siècle, et que la civière a été déposée sans ménagement scénique aucun à même le sol, il a fallu renoncer à tout espoir de sauver le chef-d'œuvre de Donizetti du naufrage total.

Roméo et Juliette

Entre ces deux titres s'intercalait une surprise plus heureuse : le *Roméo et Juliette* de Charles Gounod. C'est surtout la jeunesse et la fraîcheur du spectacle qui ont séduit, explicables (mais en partie seulement) par la jeunesse relative de l'équipe de chanteurs, à la tête desquels on trouvait Lyne Fortin en Juliette et Michael Rees Davis en Roméo, en belle forme tous deux pour incarner le couple d'amoureux le plus célèbre et le plus jeune à la fois que l'Occident connaisse. Bernard Uzan signait sa deuxième mise en scène de la saison, plus réussie cette fois. Les décors allégés de Claude Girard, réduits le plus souvent à une colonnade à arches, laissaient l'aire de jeu libre aux comédiens et aux mouvements d'ensemble, ceux-ci remarquables au premier acte, lors de la confrontation entre les Capulet et les Montaigu, traitée à moitié comme un ballet et à moitié en assaut d'escrime.

La complicité entre le metteur en scène, le décorateur et l'éclairagiste (Guy Simard) nous livre une admirable scène nocturne au deuxième acte, alors que le balcon de Juliette, couvert de lierre comme s'il ne faisait que prolonger le jardin, est baigné d'un clair de lune bleuté, presque aquatique, par la magie duquel le temps est suspendu tant pour les amoureux que pour les spectateurs. Le cinquième et dernier acte, dans lequel Roméo rejoint Juliette dans la mort, a été traité avec sobriété, sans complaisance pour le pathétique macabre : Roméo vient simplement s'allonger près du corps de Juliette qui repose sur une sorte de sarcophage érigé au centre d'une scène dépouillée. Comme dans *Andrea Chénier*, Bernard Uzan a recherché ici un effet final de nature cinématographique, mais plus réussi : un immense voile blanc tombe des cintres pour recouvrir les corps de Roméo et de Juliette, nous rappelant que l'opéra avait commencé de façon inverse, alors que le voile s'était envolé vers les cintres, laissant exposés à nos yeux les deux amants de Vérone entrés dans l'éternité de leur amour — effet scénique que ni le livret de Jules Barbier et Michel Carré ni la musique de Gounod ne prévoyaient.

Madama Butterfly

Diana Soviero allait donner dans *Madama Butterfly* la plus belle interprétation de la saison, et la plus attendue d'ailleurs ! La célèbre héroïne de Puccini allie la double difficulté d'un rôle de composition et du chant dramatique dont les exigences sont très grandes, tant sur le plan proprement musical que sur celui du registre des émotions, puisque le personnage doit évoluer de l'adolescence naïve du premier acte à la maturité de la mère qui se sacrifie pour l'amour de son enfant et par désespoir amoureux, au troisième acte. Diana Soviero a été à la hauteur de tout cela et nous a conduits sûrement au bouleversement final, servie par une équipe de chanteurs qui lui laissaient volontiers la place.

Dans cette troisième mise en scène de Bernard Uzan, on retrouvait le goût de la sobriété, presque de l'épure, qu'on avait apprécié la saison précédente dans *Tosca*, avec encore plus d'à-propos, puisque la couleur locale s'y prête parfaitement. Ce sont de grands paravents coulissants et translucides qui forment le décor et permettent de multiples jeux de luminosité et d'ombres. Au premier plan, à droite, un amandier accompagne les trois actes, de façon trop insistante à vrai dire, même s'il semble destiné à nous faire comprendre la fragilité des choses humaines comparée à la nature immuable.

La seule réserve que soulève la mise en scène concerne la scène finale, lorsque Pinkerton arrive chez Cio-Cio-San, mais trop tard. Nous l'avions vue s'agenouiller derrière un petit paravent, son ombre avait levé un couteau et l'avait enfoncé en elle-même, et cette ombre s'était doucement affaissée. À ces quelques minutes de grande pudeur vont succéder quelques autres à l'emphase pathétique dérangeante : l'ombre et la voix de Pinkerton se perçoivent d'abord au fond, lui-même entre, bouscule le paravent, découvre le corps de la morte, se jette à genoux devant elle en sanglotant et en attirant le jeune enfant du même coup... Cette rafale intempestive, à la fin d'un spectacle tout en retenue, a étonné.

La Chauve-Souris

La fin de la saison lyrique coïncide d'habitude avec l'arrivée de la belle saison; l'opérette semble alors appropriée pour célébrer le sourire retrouvé de la nature. *La Chauve-Souris* de Johann Strauss fils est un pétilllement perpétuel de mots d'esprit sur le thème de la tromperie : conjoints qui se trompent, bien sûr, mais aussi directeur de prison qui se trompe de prisonnier, soubrette qui trompe ses patrons, amis qui trompent leurs amis... Le tout finit par des éclats de rire et un hymne au champagne. Cette apparente facilité pourrait nous tromper à notre tour sur le savoir-faire prodigieux du compositeur, qui sait iriser sa musique à propos de multiples petits riens pour le seul plaisir de la musique.

Au rythme des valse qui tournent dans toutes les mémoires, dans des décors recherchés qui font belle époque, le charme viennois selon André Jobin devient irrésistible. Les dialogues, parfois étirés, qui entrecouperent les airs, selon la formule consacrée de l'opérette, étaient dits en français, avec divers accents dont aucun n'était viennois en fait; mais les airs étaient chantés dans l'original allemand. Au deuxième acte, lors de la réception du prince Orlofsky, il est d'usage d'interpoler divers numéros adaptés au



Juliette (Lyne Fortin),
le comte Paris (Taras Kulish)
et le comte Capulet
(Grégoire Legendre),
dans *Roméo et Juliette*.
Photo : Les Papparazzi.

contexte de la représentation et au public, numéros qui passent pour autant de divertissements donnés par le prince à ses invités. Nous avons eu droit à un numéro hilarant d'une vieille soprano décrépète (en réalité un ténor travesti) qui, à la demande générale, s'efforce de répéter ses prouesses vocales d'antan, et à une parodie de Pavarotti, moins bien réussie. Le dernier acte faisait la part belle aux jeux de scène muets, et l'on ne savait plus trop si l'on était au théâtre ou à l'opéra; le côté hybride de l'opérette se résolvait en longueurs que la bonne humeur de commande et le *happy end* obligatoire n'ont pas réussi à faire oublier. ◆