

## Une saison à l'opéra (1996-1997)

Alexandre Lazaridès

Number 84 (3), September 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25470ac>

[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. (1997). Une saison à l'opéra (1996-1997). *Jeu*, (84), 161–167.

# Une saison à l'opéra

## (1996-1997)

### Pour *Jenůfa* surtout

**D**es cinq productions qui figuraient dans la programmation de l'Opéra de Montréal pour la saison 1996-1997, *Jenůfa* se sera démarquée sans peine. Le chef-d'œuvre de Janáček, une première à la Place des Arts, a été une réussite paradoxale à plus d'un titre. Au défi de la langue, l'opéra ayant été chanté dans la langue originale tchèque (mais les surtitres aidaient à franchir cette barrière), s'ajoutait celui d'une composition considérée encore comme « moderne », même si la première en remonte à 1904. L'accueil enthousiaste que le public de la Place des Arts a réservé à cette avant-dernière production de la saison écoulée a démenti le préjugé selon lequel « opéra » et « moderne » sont deux termes difficilement compatibles. Un tel succès devrait encourager le directeur artistique à sortir plus souvent des sentiers battus, économiquement parlant plus sûrs, mais qui risquent de devenir des impasses par sursaturation.

Quant au langage musical si particulier de Janáček, il semble avoir été parfaitement accepté. Janáček innovait par l'application à un sujet vériste très « fin de siècle » d'une musique à l'orchestration subtilement irisée, tissée de leitmotive fugitifs et lancinants, que le chef David Agler dirigeait avec un grand naturel. Contrairement à une œuvre exactement contemporaine mais qui apparaît pourtant bien moins « moderne », la populaire *Madama Butterfly* de Puccini (auquel Janáček a été parfois comparé), on ne peut extraire aucune aria mémorable d'un flux mélodique que seul parvient à interrompre la fin de chaque acte ; la division en scènes reste sans conséquence ici. La musique semble se contenter de suivre en toute simplicité les inflexions de la voix qui parle, mais c'est, bien sûr, une illusion habilement entretenue par le compositeur. Ce « discours-mélodie » s'apparente par certains aspects à l'art de Debussy, dont le *Pelléas et Mélisande* avait été représenté en 1902, mais en diffère sensiblement par l'impression d'ensemble ; c'est bien plutôt le résultat d'une recherche esthétique vocale propre à Janáček, sa voix, son style. Une telle musique invite l'auditeur à une compréhension différente, non réaliste, du spectacle qui se déroule devant lui et déjoue la charge mélodramatique de l'intrigue par le refus de tout pathétique redondant. La modernité de Janáček réside dans cette courageuse économie de moyens, dans cette pudeur-là<sup>1</sup>.

1. Milan Kundera, qui voue une très grande admiration à l'auteur de *Jenůfa*, explique cette modernité par le désir de supprimer « toute note qui n'est pas indispensable ». Voir *les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 190. Quelques pages plus loin, Kundera qualifie le style de Janáček d'*expressionniste* et ajoute l'explication suivante : « [...] pour lui tout est expression, et aucune note n'a droit à l'existence si elle n'est expression. D'où l'absence totale de ce qui est simple "technique" : transitions, développements, mécanique de remplissage contrapuntique, routine d'orchestration [...] L'expressionnisme janáčkien n'est pas une prolongation exacerbée du sentimentalisme romantique. C'est, au contraire, l'une des possibilités historiques pour sortir du romantisme. » (p. 215-217)



Si le « moderne » inquiète, c'est que les connotations du mot semblent cumuler le difficile et l'inconnu, tous deux en apparence antithétiques de la notion de jouissance musicale. Celle-ci ne peut s'épanouir que dans la répétition, dans le ressassement rythmique qui transforme lentement l'inconnu en connu. La continuité des sons devient architecture musicale en s'enroband de temporalité, comme un ver à soie se transforme en chrysalide en s'enveloppant d'un cocon. Lors d'une première audition, on entend la musique de l'extérieur pour ainsi dire ; il faut qu'elle entre en nous pour que nous puissions l'*écouter* vraiment, avec l'oreille de la mémoire, dans la durée essentielle qui lui est propre ; il faudrait pouvoir dire que nous la saisissons alors d'un seul « coup d'oreille », comme on embrasse un édifice d'un seul coup d'œil. Plusieurs auditions sont nécessaires pour réaliser cette appropriation par la mémoire qui englobe l'œuvre et la saisit tout entière, quelles qu'en soient les proportions, comme dans un seul instant. Une représentation d'opéra, même si c'est pour la première fois qu'on y assiste, est réussie dans la mesure où elle procure cette sensation esthétique très singulière d'instant éternel ou d'éternité dans l'instant, on ne sait trop. La musique se révèle alors devant nous comme la figure consolatrice du Temps retrouvé. Pour cela, le metteur en scène doit transmuier, grâce à l'alchimie des divers ingrédients scénographiques, un spectacle éphémère en une sorte d'évidence. *Jenůfa*, ce soir-là, y parvenait.

*Jenůfa*, de Janáček,  
présentée pendant la saison  
1996-1997 de l'Opéra de  
Montréal. Sur la photo :  
Judith Forst (Kostelnicka),  
Joanne Kolomyjec (*Jenůfa*)  
et Allan Glassman (Laca).  
Photo : Yves Dubé.

Bernard Uzan avait retrouvé, pour la mise en scène de *Jenůfa*, sa meilleure veine. Il aurait été difficile de résister à l'élan qui animait cette production qu'on sentait fonctionner comme un tout, dans une cohésion parfaite des éléments musicaux et scénographiques. La figuration des ensembles du premier acte rayonnait d'une vitalité qu'on pourrait qualifier de panthéiste, aussi animée que nous pouvons l'imaginer quand nous pensons au folklore slave ; elle unissait l'harmonie étudiée et l'exubérance colorée d'une fête villageoise. Les décors conciliaient l'éclat des couleurs folkloriques et la sobriété d'une stylisation qui sollicitait l'imagination, tel ce bassin d'eau au premier plan, censé représenter la rivière où sera trouvé, mort noyé, l'enfant de Jenůfa, au dernier acte ; une charrette à main et quelques gerbes suggéraient le travail de la terre. Un gigantesque écran bleu-vert, mi-ciel mi-aquarium, suffisait pour suggérer, au premier acte, les grands espaces de la campagne ; il servait aussi à refermer les lieux sur le drame passionnel qu'y vit Jenůfa, ou plutôt dont elle est la victime expiatoire. Cette jeune paysanne est prise entre un amant veule qui l'a rendue enceinte, un amoureux frustré et violent qu'elle repousse et qui la défigurera d'un coup de couteau, et une belle-mère, Kostelnicka, dont le conformisme religieux et social ne reculera pas devant un infanticide.

Judith Forst incarnait cette dernière de façon saisissante, jouant subtilement de sa raideur physique et des brisures de sa voix pour exprimer les remords d'une vieille femme solitaire et digne à qui elle ajoutait une complexité pathétique, comme si elle-même était rongée par des passions inavouables. Le personnage de Jenůfa, malgré l'interprétation émouvante de Joanne Kolomyjec, à l'aise pourtant dans un rôle qu'elle chantait dans sa langue natale, passait au second plan, même si Janáček avait élagué le texte original de la pièce de Gabriela Preissova, *Sa belle-fille* (ou *Sa fille adoptive* selon certains traducteurs) pour mettre en valeur le rôle-titre. Le face-à-face du deuxième acte entre Jenůfa en chemise de nuit blanche et l'impitoyable Kostelnicka, tout de noir vêtue, confrontait, dans un interminable crépuscule, deux souffrances plutôt que deux personnalités opposées par l'âge et les convictions. Ombres et lumières créaient l'atmosphère de tristesse et de grandeur nécessaire pour que les événements ne sombrent pas dans le mélodrame. Il y a une minute magique (merci à l'éclairagiste Guy Simard !) où une lumière d'un bleu minéral pénètre dans l'immense pièce par les volets et la baigne d'un éclat surnaturel, d'une spiritualité soudain palpable.

L'aveu que Kostelnicka fera de son crime, au troisième acte, dans cette vaste pièce dont les murs, comme ceux d'une chapelle orthodoxe, étaient tapissés de croix de tailles diverses, de lumignons et d'icônes, faisait compatir et frissonner. C'est à ce sujet qu'on pourrait dire que l'émotion musicale n'est pas tant affaire de beauté que de vérité surgie d'un personnage que le chanteur-comédien a réussi à accueillir en soi. De fait, la musique semble s'effacer, devient aussi transparente et naturelle qu'un langage dont les signes s'abîment dans le sens qu'ils doivent livrer. Et les soirées où ce phénomène, cette sorte d'oubli hypnotique de la musique, se produit semblent toujours trop courtes.

#### **Pour *Turandot* ensuite**

La toute dernière production de la saison nous réservait une surprise. Cette *Turandot* rejetait la Chine de pacotille qui, traditionnellement, sert de toile de fond à la dernière

œuvre de Puccini. L'action se déroulait dans un monde concentrationnaire plus proche de nous, lugubre et oppressant. Dès le premier tableau, le ton est donné. Une lune blafarde dans un ciel orageux veille sur un peuple accablé. Alignés face au public, ces citoyens vêtus comme des forçats sont en train de chanter un hymne à l'astre maléfique, symbole de l'impitoyable Turandot qui voue à la décapitation ceux qui échouent à expliquer les trois savantes énigmes qui leur sont posées ; c'est la condition que la princesse a posée à ses prétendants, assurée qu'aucun ne la remplira. Des structures métalliques à plusieurs niveaux, hautes comme des miradors, envahissent lentement la scène ; dans ce décor de cauchemar (conçu par le Minnesota Opera), des soldats coiffés de casques boches font irruption... On se croirait en pleine Première ou Seconde Guerre mondiale. L'esthétique expressionniste de tout ce premier acte, fortement soulignée par les éclairages fuligineux de Marcus Dilliard, ne manquait pas de force.

C'est juchée au haut de l'un des miradors que Turandot, proche des nuages et tout aussi blafarde que la lune, fera son apparition muette au premier acte. C'est de là aussi qu'elle chantera son grand air du deuxième acte, « In questa reggia », durant lequel elle raconte comment son aïeule était morte en exil après avoir été emmenée par un conquérant ; Audrey Stottler y est plus massive qu'imposante. Au fur et à mesure que Calaf résoudra les trois énigmes, Turandot descendra successivement les étages de sa tour et finira par se trouver à la même hauteur que lui, au niveau du quotidien ; la lumière, intense au début de la scène, s'affadit comme si la vie abandonnait la princesse. On aura compris que ces tours acérées et inexpugnables, tendues entre ciel et terre, symbolisent la hiérarchie sociale. On ne verra ni maisons ni rues endormies au dernier acte ; Calaf chantera son « Nessun dorma » devant une charpente métallique qui suffira pour suggérer une activité humaine, une espèce de civilisation.

Les intentions de Michael Cavanagh, le metteur en scène, consistaient finalement à transformer l'opéra de Puccini en fable sur la folie destructrice de tout pouvoir, celui de Hitler comme celui de Turandot, et sur l'indéracinable espoir de l'humanité de venir à bout de cette folie-là. Dans le contraste voulu entre l'ancien et le moderne, on devinait à l'œuvre les principes du métissage esthétique prôné par un certain postmodernisme. Les costumes d'époque arborés par les personnages principaux, seul faste visuel de cette production réduite au squelette, faisaient figure d'anachronisme. L'accoutrement des trois ministres Ping, Pang et Pong, plus grands que nature, tranchait sur le décharnement métallique, presque industriel, du décor ambiant. Plus tard, quand ils quittaient leur gangue tout en soieries chatoyantes, on découvrait la charpente qui soutenait leurs habits et les dressait au-dessus de l'ordinaire humanité, base risible sur laquelle ces trois pantins assayaient leur pouvoir.

Une telle perspective, quel qu'en soit l'intérêt, se révèle plus stimulante pour l'intelligence que pour l'émotion. Si, en l'occurrence, le pari n'est pas tenu jusqu'au bout, c'est peut-être parce que tout symbolisme est réducteur de la complexité humaine et sociale. L'homogénéité du style musical, qui est comme le regard du compositeur sur ses personnages, fait aussi obstacle à la divergence interne des points de vue. Tout se passe comme si, au théâtre, la scénographie faisait partie intégrante de la pièce, alors qu'à l'opéra elle doit servir la musique. C'est pourquoi les metteurs en scène d'opéra réussissent rarement le « travail » idéologique.



*Turandot*, de Puccini,  
présentée à l'Opéra de  
Montréal. Sur la photo :  
Tonio Di Paolo (Calaf) et  
Audrey Stottler (*Turandot*).  
Photo : Yves Dubé.

Dans l'opéra de Puccini, l'amour se révélera plus fort que *Turandot*, mais nous savons qu'il n'en va pas ainsi dans l'histoire de l'humanité. Les armes modernes, qui tuent à distance et de façon anonyme, ont eu raison de l'héroïsme guerrier ; un homme armé d'une mitrailleuse en vaut dix ou vingt quant à sa capacité de semer la mort. De son côté, le prince Calaf n'est mû que par des raisons égoïstes, vaincre par son intelligence et sa virilité la vierge frigide et invincible, et non par des raisons humanitaires ; de toute manière, l'interprétation empêtrée de Tonio di Paolo manquait trop d'envergure, surtout au premier acte, pour viser de tels buts. L'apothéose finale veut faire coïncider l'union d'un couple et la libération du peuple, mais cette libération n'est rien moins que sûre : l'empereur Altoum continuera de trôner là-haut, Fils du Ciel sénile et indifférent à ce qui se passe dans son pays... On sait que Puccini n'a pas eu le temps d'achever *Turandot*, et peut-être aurait-il refusé cette coïncidence-là.

Signalons que Christiane Riel, en *Liù* douce et forte à la fois, nous a réservé quelques moments de beau chant, même si l'intérêt de cette production résidait surtout dans les éléments visuels.



### Quant au reste

Contrairement à *Jenûfa* et à *Turandot*, aucune autre volonté que celle de « raconter » une histoire touchante n'animait la production qui inaugurait la saison. Il s'agissait des *Pêcheurs de perles*, une première à l'Opéra de Montréal. La naïveté convenue de l'intrigue imaginée par Eugène Cormon et Michel Carré exige de nos jours certains accommodements, une sorte de clin d'œil complice de la part du metteur en scène ; Patrice Saint-Pierre a opté pour une narration toute simple, comme au premier degré, facile à suivre... et à oublier. Il a réussi tout de même à ménager quelques beaux moments, telle l'apparition onirique de la déesse chantée par Nadir et Zurga lors de leur célébrissime duo du premier acte, « Oui, c'est elle, c'est la déesse », ou, dans la scène finale, le tableau où le corps de Zurga poignardé gisant au premier plan est surplombé par un médaillon de lumière dans lequel figurent Nadir et Leïla, enfin réunis grâce au sacrifice que leur ami vient de faire de sa vie.

Les scènes d'ensemble étaient moins réussies. La mise en place du chœur, toujours délicate dans un opéra, souffrait de nombreuses hésitations, en particulier lors des entrées et des sorties, qui faisaient plutôt penser à des débandades. Comme tout le monde était vêtu en blanc, l'œil dérivait d'une tache blanche à l'autre sur un fond uniformément sombre, à la recherche vaine de quelque relief. La scène paraissait bien

*Les Pêcheurs de perles*, de Bizet, présentés à l'Opéra de Montréal. Sur la photo : Lyne Fortin (Leïla) et Claude-Robin Pelletier (Nadir). Photo : Yves Dubé.

trop vaste et trop peu caractérisée, sans que la lumière réussisse à en moduler les divers plans ; l'atmosphère marine nécessaire à l'action indiquée par le titre faisait entièrement défaut.

Les costumes d'un folklorisme sud-asiatique stéréotypé et les décors empruntés au Washington Opera rappelaient les films exotiques dont, jadis, Hollywood s'était fait une spécialité. Avec les moyens financiers en moins : l'immense voile blanc qui descend du ciel jusqu'au sol au premier acte, pour représenter sans doute la mâture éthérée de quelque embarcation invisible, est « recyclé » comme draperie de tente au troisième acte. Cette tente sybaritique, parsemée de coussins moelleux et située dans une sorte de jungle menaçante, semblait bien peu en harmonie avec le personnage viril et austère de Zurga, incarné avec force par le baryton Gaetan Laperrière. Entre le décor et les personnages, la caractérisation semblait bien égarée ; de telles incongruités pourraient expliquer le discrédit dans lequel l'opéra était tombé, il n'y a pas longtemps de cela. Enfin, la chorégraphie, deux ou trois scènes de danse étant obligatoires dans les opéras de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (la première de l'œuvre de Bizet remonte à 1863), ne brillait ni par l'invention ou le goût, ni même par l'habileté des danseurs. Demeure le plaisir d'avoir écouté une musique pleine de séduction et la voix de Lyne Fortin.

*I Pagliacci* et *Suor Angelica* ont été représentés dans la même soirée, étant donné que chacune des deux œuvres excède à peine une heure. Il ne s'agissait pas d'une nouvelle production pour l'opéra de Leoncavallo ; les décors étaient ceux de 1991, une place publique occupée par des tréteaux et la façade d'une église. La mise en scène de Bernard Uzan s'est montrée particulièrement efficace dans la scène finale où le drame de la jalousie et de l'adultère vécu par les comédiens ambulants est mis en abyme par ces mêmes comédiens devenus, pour la circonstance, personnages de la commedia dell'arte. Au total, cette pièce, devenue difficile à renouveler à cause de sa trop grande célébrité, ne décollait pas, en dépit de la présence de Diana Soviero, Nedda vaillante mais aux prises avec une grippe. Tout de même, elle aura réussi à surmonter sa méforme dans l'œuvre suivante, une nouvelle production cette fois, où elle incarnait sœur Angelica avec une intensité retenue ; la scène finale du suicide émouvait... ou presque. C'est que la grisaille généralisée dans laquelle baigne la partition de Puccini n'est pas propice à l'émotion ; pour donner un semblant de vie à toutes les nonnes, novices et converses qui emplissent la scène bien vainement durant la première moitié de la représentation, il faut une inspiration qui n'était pas au rendez-vous ce soir-là.

Quant à *Rigoletto* qui, chronologiquement parlant, figurait en troisième position, les erreurs de la distribution, le réalisme convenu et affligeant des décors ainsi que le réalisme indigent de la mise en scène, signée Irving Guttman, en ont fait la plus grande déception de la saison. Réussir à ennuyer avec le chef-d'œuvre de Verdi tient tout de même du prodige ! **■**