

Revue de la saison lyrique 1997-1998

Alexandre Lazaridès

Number 87 (2), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25668ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

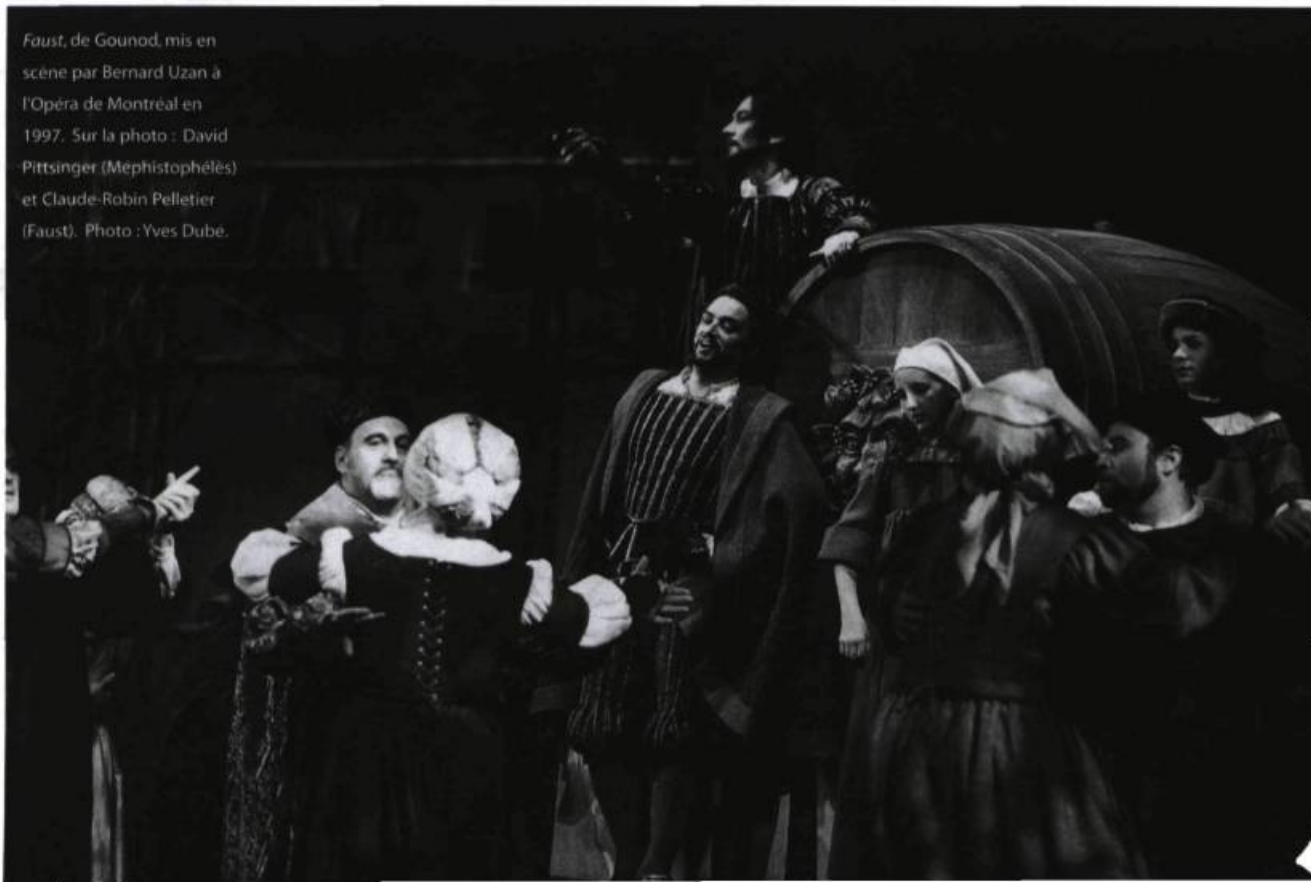
Lazaridès, A. (1998). Revue de la saison lyrique 1997-1998. *Jeu*, (87), 141–148.

Revue de la saison lyrique 1997-1998

Gounod, *Faust* (27 septembre 1997)

C'est par l'un des deux plus célèbres opéras français, l'autre étant *Carmen*, que l'Opéra de Montréal inaugure sa 18^e saison. Il s'agit d'une nouvelle production, et l'on sent, tout au long de la représentation, le désir de faire du nouveau et de frapper fort. Les résultats sont variables. Bernard Uzan construit sa mise en scène sur l'idée du double : Méphistophélès sera l'image inversée de Faust, comme projetée dans un miroir. Tous deux sont pareillement vêtus au premier acte, tels des docteurs moyenâgeux. Leur confrontation n'en est guère pour autant convaincante ; elle n'émeut ni n'inquiète. La scène de la kermesse, colorée certes (on pense par moments à Bruegel), cède aux facilités qui quêtent les applaudissements. On y voit une foule séduite se coucher tout d'abord aux pieds de Méphistophélès, puis, dans un éclairage rouge d'enfer, la voici qui danse et tournoie jusqu'au vertige sous la

Faust, de Gounod, mis en scène par Bernard Uzan à l'Opéra de Montréal en 1997. Sur la photo : David Pittsinger (Méphistophélès) et Claude-Robin Pelletier (Faust). Photo : Yves Dube.



baguette magique de Méphistophélès. Plus tard, c'est lui qui, exorcisé, quittera la scène en rampant, poursuivi par la foule qui le menace de la croix. Non seulement les procédés sont-ils appuyés, mais, plus grave, ils détournent l'attention de ce qui advient à Faust et à Marguerite. On peut dire que, dans ce cas, c'est la forêt qui cache l'arbre.

Après quoi, l'opéra trouve un autre ton. L'idée du double sera conduite à ses extrêmes conséquences : c'est Méphistophélès qui sera le père de l'enfant de Marguerite. La scène à l'église, où Marguerite s'est rendue pour prier et se repentir, devient une sorte de messe noire non dénuée de grandeur. La croix virevolte et c'est Méphistophélès, vêtu seulement d'un pagne, qui occupe la place du Crucifié. Il prend dans ses bras l'enfant de Marguerite, le sien donc, et l'exhause comme un ostensor ; puis, il danse autour de Marguerite anéantie. La Nuit de Walpurgis qui suit ose des nus (*cosa rara* à l'opéra) pour évoquer les courtisanes de l'Antiquité aux yeux de Faust ; l'imagination des spectateurs n'en est pas ébranlée, beaucoup s'en faut. La scène finale est traitée de façon sobre et stylisée. Marguerite est en prison ; une grille menaçante est descendue des cintres au-dessus de sa tête et ne sera remontée, pour symboliser la délivrance de la malheureuse, que lorsque ses chaînes tomberont d'elles-mêmes sur l'intervention d'un chœur de voix célestes. En dépit des audaces et des trouvailles de la mise en scène, c'est le Méphistophélès de David Pittsinger, sulfureux et inquiétant à souhait, qui faisait le vrai prix de cette production.

Poulenc, *la Voix humaine* (25 octobre 1997)

En première partie, une sélection judicieuse de quatorze mélodies de Poulenc, sur des textes d'Apollinaire et d'Éluard principalement, par le baryton Marc Boucher, Bernard Uzan, le metteur en scène, semble avoir voulu établir un lien d'identité entre ce dernier et l'homme qu'on ne verra jamais dans l'opéra qui constitue la deuxième partie du spectacle. Le décor, signé Michel Beaulac, comme pour les costumes, est celui d'une chambre à coucher modern style : un lit, une table de chevet, une chaise près d'un guéridon portant une lampe, un tapis. Et, surtout, un téléphone, posé sur la table de chevet. Vêtu d'habits de ville tout simples, le jeune baryton ne se contente pas de chanter ; il utilise l'espace et les meubles, s'assied sur la chaise, ouvre un magazine, lit quelques lignes, se relève, va et vient ou bien se couche sur le lit pour y rêver en regardant le plafond. Ainsi, l'ensemble de ces chansons s'anime, devient une sorte de tableau psychologique du personnage, séducteur vite lassé de la femme, mais jamais de l'amour ni de la vie.

Même décor pour *la Voix humaine*, mais atmosphère toute différente. Uzan a fait sobre dans cette œuvre plus difficile qu'il n'y paraît. L'argument tient de la gageure, puisque, pendant trois quarts d'heure, on entend une femme encore éperdument amoureuse qui tente d'éviter, au téléphone, la rupture finale avec l'homme qui ne veut plus d'elle. Poulenc, ou plutôt Cocteau, ménage d'habiles interruptions de la ligne par la téléphoniste ou d'autres abonnés, laissant la femme – et les spectateurs – dans les affres de l'attente d'un appel qui pourrait bien ne plus arriver. Chantal Lambert émeut dans ce dialogue de sourds dont nous n'entendons que la moitié féminine ; nous ne faisons que deviner l'autre moitié et l'imaginons bien cruelle. De l'espoir à l'angoisse, elle réussit à nous faire partager autant la force que la faiblesse de son





Chantal Lambert dans *la Voix humaine*, de Poulenc, mise en scène par Bernard Uzan à l'Opéra de Montréal en 1997. Photo : Yves Dubé.

personnage. Signe des temps, la tentative de suicide, assez explicite dans le texte, est comme éludée à la fin.

Une part de la réussite de ce spectacle revient à Esther Gonthier ; elle accompagnait avec habileté et discrétion tant les mélodies que l'opéra, la partition orchestrale ayant été réduite à un accompagnement de piano.

La Voix humaine, par sa brièveté et à cause du rôle unique que cette œuvre met en scène, soulève un problème de classification : s'agit-il encore d'un opéra ? Mais qu'est-ce que l'opéra ? Infiniment souple et malléable, il semble échapper à toute définition stricte au fur et à mesure que de nouvelles œuvres en reculent les bornes. Il rappelle par là le roman, genre littéraire protéiforme. Tous deux sont d'ailleurs apparus fort curieusement à la même époque, soit la seconde moitié du XVI^e siècle, et ce n'est sans doute pas le fait du hasard.

Puccini, *Madama Butterfly* (15 novembre 1997)

La maison de Cio-Cio-San est montée sur une plate-forme pivotante (elle pivotera souvent) et n'a qu'un mur, celui de la façade ; les trois autres doivent, par conséquent, être imaginés. En soi, le procédé est tout à fait acceptable, sauf que ce pacte n'est pas toujours accepté par les personnages. De façon réaliste, ils passent parfois par la porte (en fait, une paroi coulissante), mais, d'autres fois et de façon incompréhensible, c'est à travers les murs « imaginaires » qu'ils exécutent leurs entrées et sorties, comme s'ils se prenaient pour des corps glorieux. Il y a plus. La maison, nous explique-t-on au premier acte, fait face à la mer, et comme la façade est orientée vers les spectateurs, c'est donc la salle elle-même qui tient lieu de mer pour les personnages. Quand Cio-Cio-San attend Pinkerton dont le bateau est arrivé au port voisin, c'est vers la salle qu'elle regarde. Elle avait seulement oublié que la façade avait auparavant pivoté vers le fond de scène : comment la mer pouvait-elle alors continuer

d'occuper le même endroit ? Ces menus problèmes topographiques sont grossis du fait que six gaillards tout de noir vêtus envahissent la scène régulièrement et sans crier gare pour exécuter ces pivotements domiciliaires ; leurs va-et-vient finissent par lasser et distraire l'attention. Les deux derniers actes se déroulent presque exclusivement dans la maison de Cio-Cio-San, sur l'étroit espace de la plate-forme qui ne couvre que le tiers de la scène. Les chanteurs sont contraints dans leurs mouvements, sans que le bénéfice dramatique de cette restriction spatiale soit clair. La mise en scène de Gina Lapinski est ainsi ternie tout au long par des décisions arbitraires.

Le décor, signé Boyd Ostroff et Kevin Baratier, est de qualité inégale. Le jardin, composé d'une pauvre tonnelle et d'une grille censée défendre les lieux, est tout à fait dépourvu de parfums. En revanche, la toile de fond, qui représente des montagnes imposantes et inhospitalières enveloppées de brumes à la manière des estampes

japonaises, ne manque pas de poésie. Les éclairages de Guy Simard faisaient parfois de l'effet, tel le ciel étoilé à la fin du premier acte. Alfredo Silipigni a dirigé dans les demi-teintes, mais de façon étale, sans dessiner les sommets d'intensité indispensables. On se sent presque pris de nostalgie au souvenir de la *Madama Butterfly* de 1993, mise en scène par Uzan et chantée par Diana Soviero, car la Cio-Cio-San de Maria Spacagna n'égale pas non plus celle de Soviero ni par les qualités vocales ni par l'intensité d'expression. Et il n'y a rien à dire des autres chanteurs... Bref, un spectacle qui ne laisse aucune impression forte.

Verdi, *Il Trovatore* (21 février 1998)

Aussi peu réussi, hélas ! que le *Rigoletto* de la saison passée, ce *Trovatore* n'offre rien à admirer sur le plan visuel. Rébarbatif à souhait, le décor modulaire (signé David Gano), tout en pierres grisâtres, sera remanié d'un tableau à l'autre pour devenir tour à tour chambre à coucher, camp, montagne ou prison. Une telle absence d'imagination est affligeante, et les impératifs économiques ne sauraient l'excuser d'aucune manière. Robert Bailey semble se faire une curieuse idée de la mise en scène d'opéra ; les chanteurs ne savent que faire de leur corps, bras et pieds compris, et se déplacent pour ainsi dire systématiquement à contresens (ah ! ces duos où les amoureux se donnent le dos pour ne regarder que la baguette du chef !). Comment s'étonner alors que la musique, ce soir-là, ait déserté les lieux ?

Rossini, *la Cenerentola* (28 mars 1998)

Tout au contraire du spectacle précédent, dans cette version de l'histoire de Cendrillon revue par la verve et la générosité rossiniennes, la griffe du metteur en scène Thomson Smillie se fait sentir. La gestuelle est expressive et étudiée, et les ensembles sont brillants. Dandini, le valet déguisé en prince (un Brett Polegato déchainé), fait ainsi une entrée « pharaonesque » sous un baldaquin doré, précédé de tout son cortège muni d'éventails de moelleuses plumes ; et, pour bien mériter son nom, se dandine avec des grâces caricaturales. Le chœur, en haut-de-forme et redingote (on croirait une opérette d'Offenbach), cavalcade ses entrées et ses sorties, comme monté sur des chevaux à ressorts. Les deux sœurs, toujours minaudières, se comportent tantôt en alliées également pimbêches quand il s'agit d'importuner leur demi-sœur, tantôt en rivales habilement contrastées quand il s'agit de se dénicher un mari. Leur mauvaise grâce à



s'incliner devant Cendrillon, devenue reine mais toujours conciliante, est impayable. Le père, Don Magnifico, est jovial, colérique et bête à souhait. Angelina (la Cenerentola) et le prince Ramiro sont traités sur un tout autre registre et ne se départissent jamais de leur sérieux. Ils daignent parfois sourire des enfantillages des autres.

En fait, la fantaisie est au rendez-vous tout au long de la soirée. La fin de chacun des deux actes est étudiée en vue d'un effet irrésistible, c'est-à-dire facile et efficace. Effet burlesque pour le premier acte : à la table où se trouvent les invités d'honneur du bal donné par le prince, les serveurs, armés de moulins à poivre manipulés avec une ostentation guidée, saupoudrent largement le plat des convives, particulièrement celui du père, Don Magnifico, pour notre plus grande joie, car ce balourd mérite bien que la langue lui brûle un peu ; les spaghetti sont ensuite utilisés comme des serpents, et toute la pompe de la scène se résout en tohu-bohu des plus réjouissants, dans un de ces crescendos dont Rossini avait le secret. Pour la fin du deuxième acte, la fantaisie est plus contrôlée : entre les courtisans qui leur font une haie d'honneur, Cendrillon et le prince côte à côte se dirigent lentement vers le trône après avoir par-

donné aux deux vilaines sœurs, mais, soudain, font demi-tour alors qu'une pluie de confettis se répand sur eux, accompagnée de deux coups de tonnerre ; et, plus brusquement encore, tout ce monde s'immobilise à l'avant-scène, face au public, comme on fait pour une photo de famille. Les spectateurs sursautent au bruit assourdissant et n'ont d'autre choix, au baisser de rideau, que de partager la joie générale en applaudissant vigoureusement.

Pour tirer ainsi l'opéra vers la farce, il y avait malheureusement un prix à payer, et c'est le sacrifice de l'émotion. Dans le quatuor débridé que forment Dandini, Don Magnifico et les deux sœurs, Angelina a l'air égarée. Au lieu de faire contraste, son sérieux et celui du prince semblent servir de repoussoir aux autres rôles dont on ne peut plus dire qu'ils sont secondaires. C'est autant un résultat de conception globale – amuser à tout prix –, que le fait des deux comédiens Theodora Hanslowe et John Osborn, qui chantaient sans jouer, comme mal à l'aise dans leur rôle et visiblement dépassés par une situation dont ils étaient les témoins passifs. On pourrait dire la même chose du chef d'orchestre, Mark Flint, qui se contentait d'accompagner sans transformer la musique en la substance même du spectacle.

Mozart, les Noces de Figaro selon Denoncourt (23 avril 1998)

Ces *Noces* étaient attendues, non seulement pour Mozart, mais aussi pour la mise en scène de Denoncourt, l'apport d'un homme ou d'une femme de théâtre¹ étant une expérience rare dans la tradition solidement conservée de l'opéra. Le travail proprement théâtral se remarque immédiatement dans la mise en place et la gestuelle

Les *Nozze di Figaro*, mises en scène par Serge Denoncourt à l'Opéra de Montréal en 1998. Sur la photo : Lyne Fortin (la Contessa Almaviva) et Brett Polegato (il Conte Almaviva). Photo : Yves Dubé.



1. Alice Ronfard a mis en scène *Così fan tutte* au printemps de 1992. Voir notre critique dans *Jeu* 64, 1992.3, p. 177-180.

des chanteurs. Les relations entre personnages ne sont pas exprimées seulement par des attitudes conventionnelles, mais aussi par toute une dynamique spatiale, alors que le décor entraîne l'action et que les accessoires font partie du jeu. Le travail de Denoncourt est instructif, ne serait-ce que parce qu'il nous en apprend un peu plus sur les problèmes spécifiques de la mise en scène de l'opéra.

Pourtant, de façon paradoxale, ces *Noces* si théâtrales ne comblent pas l'attente. Il y va en partie de raisons proprement musicales. La direction de Labadie à la tête de l'orchestre des Violons du Roy, élégante comme d'habitude, paraît parfois, surtout dans les ensembles, trop discrète pour équilibrer les instruments et les voix, tandis que les récitatifs, accompagnés au piano de façon trop sage, presque académique, tiennent du remplissage. L'ensemble manque de l'élan indispensable à cette bien « folle journée ».

Par moments, la musique semble courir après les personnages. Ainsi de la scène où la Comtesse et Suzanne travestissent Chérubin, tandis que ce dernier va de l'une à l'autre, pour signifier évidemment, et de la manière la plus « farce », son désarroi devant l'étalage inaccessible de tant de beauté féminine. C'est un jeu de scène complexe qui était demandé, d'autant plus difficile à rendre de façon naturelle qu'il faut à Michelle Sutton chanter en même temps. Elle s'en tire en grossissant les effets plus que de raison, involontairement peut-être. C'est tout le personnage de Chérubin qui en est amoindri, l'adolescent embrasé de sexualité naissante trahit un benêt quelque peu exaspérant. Les personnages secondaires, Marcellina (Colette Boky), Bartolo (Gary Relyea), Basilio/Curzio (Hugues Saint-Gelais) et Antonio (Gary Boucher) évoluent dans le même registre. On peut désirer autrement ses *Noces* et ne pas être d'accord avec cette conception trop inspirée de la commedia dell'arte, l'improvisation en moins.

En revanche, les deux grands airs de la Comtesse sont d'autant plus beaux qu'elle est seule sur scène. Ses déplacements sont lents et rares. Rien ne distrait de l'attention qu'il faut porter aux notes et aux paroles. L'art de Lyne Fortin fait le reste. Tout autant naturels se révèlent la Susanna de Christine Brandes et le Figaro de Stephen Powell. Quant au Comte de Brett Polegato, il paraît d'une raideur affectée, peu propice au jeu d'un séducteur et d'autant plus étonnante qu'on se rappelle encore le Dandini haut en couleur qu'il incarnait dans *la Cenerentola* quelques semaines plus tôt.

De quoi se demander finalement si la mise en scène d'un opéra peut ou doit être conçue dans les mêmes termes que le théâtre. Deux impératifs musicaux semblent *a priori* intervenir en faveur d'une réponse négative. Il faut d'abord que les personnages surveillent leurs entrées, autrement dit la baguette du chef. Cette exigence fondamentale commande toute mise en scène d'opéra et crée des contraintes ou des invraisemblances inconnues au théâtre. Ainsi, lors de l'imbroglio du deuxième acte, Suzanne est cachée derrière le lit de la Comtesse, au fond de la scène, pour ne pas être vue du Comte, mais, quand il lui faut se joindre au chant de ses maîtres, elle se redresse tout bonnement pour surveiller ses entrées ; le Comte, beau joueur, lui donnera le dos à ce moment précis, et les apparences seront sauvées. Quant aux

ensembles, ils contraignent les chanteurs à une exposition frontale. Afin de laisser à chacun une vue disons imprenable sur la baguette directrice, il faut recourir le plus souvent à l'immobilité et à un alignement symétrique à l'avant-scène, ce qui crée évidemment une impression d'artifice. Mais comment s'en tirer autrement ? Denoncourt lui-même a bien dû s'y résigner parfois.

Le deuxième impératif est celui de l'écoute musicale, qui exige du spectateur une concentration prioritaire sur les chanteurs et rend les déplacements délicats à organiser. C'est peut-être sur ce point que le théâtre se distingue le plus de l'opéra. Ces moments passeraient pour du temps mort au théâtre mais jouent un rôle essentiel dans l'opéra et dominant toute autre considération dramatique. Ces *Noces* selon Denoncourt illustrent *a contrario* ce deuxième impératif. Ainsi de la scène nocturne dans le jardin, lorsque Suzanne chante « Deh vieni, non tardar », tandis que Figaro tente de l'épier sans être vu. Il le fait avec tant de démonstrations et de bruits qu'on se demande comment Suzanne pourrait bien ne pas l'entendre. Mais, plus que ce problème de vraisemblance, toute la beauté de cet air ineffable était dissipée par la laborieuse et inutile manœuvre de Figaro. N'aurait-il pas suffi qu'on sache qu'il ne veut pas être aperçu ?

Les décors de Guillaume Lord pour les deux premiers actes surprennent. Ces murs de contreplaqué, ces portes qui ferment mal, ces ouvertures rectangulaires qui tiennent lieu de fenêtres sans volets ni carreaux, tout cela manque de style et d'imagination. Les éclairages de Denis Guérette suppléaient vaille que vaille au charme manquant. Les échappées que le décor dégageaient à gauche et à droite laissaient voir les mouvements dans les coulisses et, la première curiosité satisfaite, dérangeaient. Au troisième acte, un agrandissement démesuré du couple enlacé du *Verrou* de Fragonard domine, sinon écrase toute la scène. Les personnages ont l'air quelque peu perdus dans ce lieu qui doit représenter, faut-il croire, le petit théâtre du château du Comte, puisqu'il y a une scène surélevée en arrière-plan. Le jardin nocturne où se dérouleront les quiproquos du dernier acte est aménagé de façon efficace mais peut-être que la poésie n'y trouvait pas son compte.

Puccini, *Manon Lescaut* (6 juin 1998)

Le quatrième et dernier acte de l'opéra de Puccini laisse une très forte impression et fait oublier les faiblesses des actes précédents. L'action ne trouve son élan et la musique puccinienne toute sa chaleur que vers le milieu du deuxième acte, lorsque Des Grieux retrouve Manon dans la demeure du fermier général Geronte di Ravoire, son riche « protecteur », pour lui dire sa douleur d'avoir été trompé et abandonné par elle. La moitié de l'œuvre est alors déjà écoulée. Le troisième acte, l'embarquement au Havre, est une transition, animée par des scènes de foule mais assez brève, entre la vie luxueuse que Manon menait à Paris et sa déchéance finale. Déportée en Amérique, elle mourra entre les bras de Des Grieux, dans une plaine désolée aux confins de la Nouvelle-Orléans, « sola, perduta, abbandonata », comme elle l'exprime dans le grand solo dramatique qu'elle chante en l'absence du chevalier, parti chercher du secours. Il reviendra bredouille assister, impuissant, à la mort de Manon transfigurée par l'épreuve.

Pour cet acte final, Michel Beaulac et Bernard Uzan ont signé un décor austère et stylisé – quelques squelettes d'arbres tourmentés sur fond de ciel rouge – qui faisait place nette pour la musique et l'émotion. Diana Soviero, apparemment peu à l'aise dans la peau de Manon jusqu'alors, et Fabio Armiliato, ténor à la voix vibrante et pleine, ont pu ainsi déployer tout à leur aise leur talent de chanteurs et de comédiens. L'opéra trouvait enfin son sens premier de spectacle total, fusion du regard et de l'ouïe, du cœur et de l'esprit. Le contraste était on ne peut plus net avec le premier acte, au décor conventionnel et à l'action surchargée. En dépit de la mise en scène alerte de Bernard Uzan, d'un chœur coloré et très attentif et de la direction musicale raffinée d'Edoardo Müller, l'acte démarre lentement et semble à la fois touffu et vide.

Il est vrai qu'une centaine de pages du chef-d'œuvre de l'abbé Prévost y sont condensées. Les cinq librettistes auxquels Puccini a eu recours n'ont pas pourtant réussi à conserver un aspect essentiel du roman, soit le caractère complexe de Des Grieux, qui se laisse peu à peu entraîner, tant par amour que par faiblesse, dans les manœuvres plus que douteuses de Manon et de son frère. Dans le livret, le personnage du chevalier est naïvement idéalisé. C'est un être entier et pur ; son seul tort est de trop aimer l'imprévisible et volage Manon dont la beauté l'avait aveuglé dès le premier instant : « Donna non vidi mai simile a questa », chante-t-il au premier acte, dans un des plus célèbres airs pour ténor du répertoire. Coup de foudre mal partagé, Manon le lui fera bien sentir plus tard, sans que nous comprenions trop bien pourquoi, étant donné que son caractère est très peu défini dans le premier acte. Et, de fait, au lieu des deux êtres emportés par la vie et leur jeunesse dans une société en mutation que décrit admirablement l'abbé Prévost, il ne reste plus, dans le texte, qu'une sorte d'allégorie exaltée par la musique où le Mal est racheté par la Bonté. *In extremis*, bien sûr. À bien y penser, la faiblesse dramatique de cette œuvre de Puccini découle du fait que les trois premiers actes ne sont en réalité que de longs préparatifs à l'acte ultime où s'opère le rachat mythique. C'est là seulement que nous sentons que cette musique est vraiment celle de l'auteur qui donnera, répartis sur une vingtaine d'années, les chefs-d'œuvre incontestables que sont *Madama Butterfly*, *Tosca* ou *Turandot*. **■**