

La saison 2010-2011 de l'Opéra de Montréal, inscrite dans une certaine continuité

Lucie Renaud

Number 140 (3), 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65297ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Renaud, L. (2011). Review of [La saison 2010-2011 de l'Opéra de Montréal, inscrite dans une certaine continuité]. *Jeu*, (140), 49–53.

LUCIE RENAUD

LA SAISON 2010-2011 DE L'OPÉRA DE MONTRÉAL, INSCRITE DANS UNE CERTAINE CONTINUITÉ

La saison 2010-2011 de l'Opéra de Montréal a semblé le prolongement logique de la précédente, ne péchant pas par excès d'audace, avec *Rigoletto* de Verdi et *la Bohème* de Puccini, valeurs sûres, en clé de voûte, accompagnés par un *Werther* qui, malgré quelques longueurs, continue de faire vibrer la corde sensible du public. Seule surprise peut-être, la première québécoise de *Roberto Devereux* de Donizetti, qui a malheureusement perdu l'amateur dans les méandres de sa trame surchargée. On retiendra néanmoins l'envoûtante *Salomé* de Strauss, défendue par une Nicola Beller Carbone mutine et lutine, et la relecture du *Consul* de Menotti, troublante d'actualité.

***Rigoletto* : pour la complicité entre Rigoletto et Gilda**

Misant sur des décors massifs et des costumes assez convenus de Carl Toms, *Rigoletto* a été bien servi par une distribution solide, soutenue par un Orchestre métropolitain mené un peu fadement par Tyrone Peterson. Le metteur en scène François Racine a choisi d'entrée de jeu de détourner le côté phénomène de foire associé au rôle-titre, cette approche permettant de magnifier la tendresse puis la douleur de ce père qui veille sur sa fille comme d'autres sur leur fortune. La voix profonde, presque sombre, d'Anthony Michaels-Moore et un jeu jamais trop appuyé permettaient de transmettre le côté surprotecteur du personnage.

La complicité entre le baryton et Sarah Coburn en Gilda reste l'un des éléments les plus réussis de cette production. Si l'on perçoit la fragilité du personnage, son désir d'émancipation l'empêche de tomber dans la mièvrerie. On s'interrogera néanmoins ici sur la nécessité de la faire chanter couchée non pas une fois (choix logique dans le dernier acte, alors qu'elle est mortellement touchée), mais bien trois. On finit par se lasser de ces mouvements qui semblent plaqués. David Pomeroy n'a pas brillé dans le rôle de son amoureux idéal, passant sans raison apparente de la vocifération à une voix dépourvue d'inflexions.

Les quatre décors conçus par Carl Toms se sont révélés ingénieux, le rappel de la passerelle s'inscrivant au cœur de toutes les déclinaisons, devenant balcon de Gilda ou pont menant à l'auberge. Les éclairages d'Anne-Catherine Simard-Deraspe découpèrent adroitement les masses, mais l'orage stroboscopique annonçant le drame final a semblé surgir d'une autre production, tant la surenchère paraissait en totale opposition avec la mise en scène sage mais efficace.

Roberto Devereux : une rareté qui ne séduit que le regard

Souhaitant renouveler son répertoire, l'Opéra de Montréal a extrait de l'ombre *Roberto Devereux* ; geste louable peut-être, mais dont le résultat demeure assez peu satisfaisant, Donizetti nous offrant ici une enfilade de cabalettes, piécettes attrayantes mais prévisibles, appuyée par des accompagnements pompiers, défendus correctement mais sans plus par un Orchestre métropolitain sous la direction de Francesco Maria Colombo. La soprano grecque Dimitra Theodossiou, aussi imposante vocalement que scéniquement, a su néanmoins tirer son épingle du jeu dans le rôle d'Élisabeth 1^{re}, soutenue par le ténor russe Alexey Dolgov en amant éconduit. Soulignons la mise en scène adroite de Kevin Newbury, qui permettait de découvrir, grâce à d'astucieux groupements de courtisans au second plan, les personnages prenant part à la scène suivante.

Si l'action dépeinte date du début du XVII^e siècle, les décors de Neil Patel, empruntés au Minnesota Opera (tout comme les costumes et les accessoires), rappelaient plutôt le palace italien du XVIII^e siècle. Utilisant tout l'espace scénique, ils s'articulaient autour d'un plafond, composé de parties amovibles, qui devient coupole, avant de se métamorphoser ingénieusement en pans de la chambre à coucher, le trône d'Élisabeth dissimulant derrière sa masse le lit royal. La tour de Londres sera suggérée par un escalier tournant qui, au troisième acte, sera poussé de façon hypnotique et presque caricaturale. Le tout permet néanmoins des effets d'ombres intéressants, signés D.M. Wood qui, pendant le reste de la production, a semblé se concentrer sur des découpes vives, principalement rouges et bleues, plutôt statiques, reflétées par un plancher miroitant. Les costumes d'époque de Jessica Jahn, chargés à outrance, étouffaient les traits d'Élisabeth, déjà prisonnière d'une épaisse couche de poudre blanche.



Rigoletto de Verdi, mis en scène par François Racine (Opéra de Montréal, 2010). Sur la photo : Anthony Michaels-Moore (*Rigoletto*) et Sarah Coburn (*Gilda*). © Yves Renaud.

Werther : portrait d'époque ambigu

Fantaisie de compositeur ou suggestion d'interprète, dix ans après la création de son œuvre, Massenet a décidé d'adapter le rôle de Werther pour baryton. Cette version était montée à Montréal, offrant un écrin à la richesse du timbre du jeune Philip Addis, qui s'accordait bien à la voix toute en finesse de Michèle Losier en Charlotte.

Cette production originale de l'Opera Australia, l'une des deux « clés en main » présentées cette saison (avec *Salomé*), comprenait indications de mise en scène et scénographie. Particularité de la collaboration : les costumes devaient être conçus par un designer local, dans le cas présent Barilà. Cela a donné un plateau élégant, mais manquant de cohérence. Si les coiffures et les vêtements, d'un terne assez désolant, évoquaient les années 20 ou 30, les accessoires rappelaient les années 50 ou 60 ou même de récentes déclinaisons de mobilier d'une certaine firme scandinave. Au deuxième acte, un des interprètes lisait *Le Monde*, journal créé en 1944, alors que les chaises dépareillées semblaient tirées d'une publicité des années 80. Difficile de s'y retrouver dans les époques ou même ce décor bourgeois, qui mettait en doute notre sens de la perspective, en intégrant une porte sur l'extérieur, alors que la scène se déroule au jardin.

Christopher Dawer a offert une mise en scène sans surprise, dans laquelle on peinait à saisir tout d'abord comment les deux protagonistes pouvaient se déclarer amoureux. Losier a enfin transmis à la fin du deuxième acte la pudeur passionnée de la femme mariée. Au dernier acte, les indications frisaient la caricature, alors que Werther se relève par exemple d'un seul coup à « Qu'entends-je ? », avant de mourir brutalement.

Le Consul : réussite totale

Captivant du début à la fin, plaisir aussi bien pour les yeux que pour les oreilles, ce spectacle mettant en lumière des stagiaires de l'Atelier lyrique et de jeunes professionnels en début de carrière, mis en scène par Oriol Thomas (lui-même a été stagiaire de l'Atelier lyrique pendant quatre ans), reste l'une des plus intéressantes productions lyriques montées au cours des dernières saisons. La musique, servie par un arrangement des plus efficaces pour septuor (quintette à cordes, piano et clarinette) dirigé avec énergie et précision par Claude Webster, et le livret, signé Menotti comme la partition, n'ont pas pris une seule ride : la plupart d'entre nous demeurons des numéros, démunis face à la puissance de l'État.

Si Caroline Bleau n'a semblé prendre entière possession du personnage de Magda Sorel qu'au deuxième acte et, comme d'autres chanteurs de la distribution, avait de la difficulté à mordre dans les syllabes finales du texte anglais, elle a démontré qu'elle avait toutes les qualités requises pour émouvoir. Étienne Dupuis en John Sorel habite les planches avant même d'ouvrir la bouche. Saluons ici également le joli timbre de voix de Christiane Bélanger en mère, d'Aidan Ferguson en secrétaire pas si impassible, d'Aaron Ferguson en magicien loufoque et de Philip Kalmanovitch en agent de la police secrète qui donne froid dans le dos.

Les six tableaux nous présentant tour à tour l'appartement assez sordide des Sorel et la salle d'attente du consulat, le dispositif scénique de Mylène Chabrol fusionnait adroitement les deux espaces, la corde à linge (à gauche) et la cuisine (à droite) encadrant un plan incliné doté de minuscules sièges grillagés, la secrétaire du consul trônant au sommet droit de cette structure, dans un environnement carrelé noir sur blanc. Le mur massif devient symbole de l'État qui opprime et, dans le deuxième acte, écrase la demeure des protagonistes. Afin de transmettre autrement la notion de racisme inscrite au cœur



Le Consul de Menotti, mis en scène par Oriol Thomas (Opéra de Montréal, 2011). © Yves Renaud.

de l'œuvre, Oriol Tomas a choisi d'intégrer des anomalies physiques aux personnages, la vieille femme se voyant ainsi dotée de mollets et de lunettes disproportionnés, la mère de Magda Sorel avançant en claudiquant.

Laurence Mongeau a fait porter aux prolétaires des tons de beige, les costumes des représentants du pouvoir et le magicien tranchant ainsi fortement sur la masse, les premiers arborant le noir total et le second explosant avec son haut-de-forme vieux rose et sa chemise à pois. Les éclairages de Francis Hamel ajoutaient une réelle densité au propos. Notons ici la juxtaposition des ombres du consul et de l'agent de police secrète, la lumière rouge enveloppant l'arrière-scène au troisième acte ou encore les jeux d'ombres projetés lors du chant de la vieille femme.

Salomé : Nicola Beller Carbone séduit

Le rideau étant déjà relevé quand on entrait en salle, le décor conçu par Bruno Schwengl ne pouvait que happer le regard. On y trouvait, à gauche, une ouverture circulaire lumineuse évoquant l'intérieur du palais d'Hérode ; au centre, un nouveau cercle rappelant l'arène ; et au fond, un large disque, actionné par la suite comme un coffre-fort, figurant la citerne de Jochanaan (Jean-Baptiste). La surcharge de volumes a néanmoins fini par céder la place à un mouvement scénique fluide, les interactions mises en scène par Sean Curan se détachant des grappes de témoins massés sur les côtés. Les costumes (également une réalisation de Schwengl) optaient pour un étrange chevauchement d'époques, entre Rome antique et XXI^e siècle.

La partition dense de Richard Strauss a été défendue par un Orchestre métropolitain en grande forme, placé sous la direction de Yannick Nézet-Séguin. La soprano allemande Nicola Beller Carbone, terne Tosca la saison dernière, a campé ici une Salomé très crédible, entre femme-enfant et femme fatale, abusant de ses charmes pour obtenir la tête du prophète, superbe mais froide dans la mythique scène des sept voiles, qui passaient du noir au blanc, pour exploser dans le rouge, une fois la princesse nue. (On aurait souhaité que les éclairages de Paul Palazzo aient été employés de façon un peu plus subtile, plutôt que de renforcer inutilement le propos.) John Mac Master, balourd dans son énorme costume d'Hérode, se balançant dans son fauteuil alors que Salomé danse, poussant son instrument au maximum, a réussi un magistral rôle de composition.

Une énième Bohème qui ne réinvente rien

Une nouvelle production de *la Bohème*, mettant en vedette une distribution majoritairement québécoise, terminait la saison. Marianne Fiset y campait une splendide Mimi, subtile et puissante, habitée, toujours touchante, éclipsant largement le ténor Antoine Bélanger, décevant dans le rôle de Rodolfo, sa voix se trouvant souvent enfouie sous la masse orchestrale. Étienne Dupuis possédait quant à lui toutes les qualités requises pour convaincre en Marcello, alors que Lara Ciekiewicz nous a offert une Musetta aérienne.

En juxtaposant mouvements de foule et plages d'intimité, la mise en scène d'Alain Gauthier se voulait d'une grande lisibilité. Les décors ingénieux d'Olivier Landreville, soutenus par les éclairages de Claude Accolas, misaient sur les transparences. À l'arrière-scène, l'immense panneau vitré d'usine désaffectée, loft contemporain dans lequel évoluaient les chanteurs, devenait au deuxième acte le vitrail de style Art déco du restaurant dans lequel se réunissaient les amis. Les costumes recyclés convenaient, sans éblouir, hormis le « petit chapeau » de Mimi transformé en une horrible casquette gavroche.

Poursuivant avec conviction sa mission de consolidation, l'Opéra de Montréal a ratissé large afin de rejoindre un nombre croissant d'amateurs. On retrouvera de nouveau Verdi (*Il Trovatore*) la saison prochaine, appuyé cette fois par Mozart (*le Nozze di Figaro*), Gounod (*Faust*) et un plus rarement donné *Rusalka* de Dvorak. Souhaitons qu'une lecture originale de ces classiques soit proposée. ■



Nicola Beller Carbone dans le rôle-titre de *Salomé*, de Strauss, mise en scène par Sean Curan (Opéra de Montréal, 2011). © Yves Renaud.