

« La Belle Hélène »

Alexandre Lazaridès

Numéro 64, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28153ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1992). Compte rendu de [« La Belle Hélène »]. *Jeu*, (64), 181–183.

«La Belle Hélène»

Opéra bouffe en trois actes. Livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de Jacques Offenbach. Mise en scène : Bernard Uzan; chorégraphie : Chantal Dauphinais; décors et costumes : Thierry Bosquet; éclairages : Guy Simard. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Mark Flint. Avec Chantal Lambert, soprano (Hélène, reine de Sparte), Gordon Gietz, ténor (Pâris, fils du roi Priam), André Lortie, ténor (Ménélas, roi de Sparte), Pierre Charbonneau, basse (Agamemnon, roi des rois), Edgar Fruitier, baryton-basse (Calchas, Grand Augure de Jupiter), Bernard Meney, baryton (Achille, roi de Phthiotide), Hugues St-Gelais, ténor (Ajax I, roi de Salamine), Christian Chiosa, baryton (Ajax II, roi des Locriens), Odette Beaupré, mezzo-soprano (Oreste, fils d'Agamemnon), Louise Guyot, mezzo-soprano (Bacchis, suivante d'Hélène), Leïla Chalfoun, soprano (Lécœna, hétéaire), Ellen Paltiel, mezzo-soprano (Parthéonis, hétéaire), Gaëtan Labbé, baryton (Philocomé, serviteur de Calchas), Lawrence Cotton, baryton (Euthyclys, forgeron), Nils Brown, ténor (Pan), Ruth Ohlmann, soprano (première jeune fille), Lyne Comtois, mezzo-soprano (deuxième jeune fille). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 29, 30, 31 mai, 1^{er}, 3 et 4 juin 1992.

Le fouet de la bonne humeur

Sous le pétilllement de sa musique faussement simplette, au-delà des flonflons malicieux de son orchestration et malgré les rires qu'elle cherche à provoquer avec une verve intarissable, l'opérette d'Offenbach suscite chez les spectateurs une nostalgie toute dénuée d'émotion, comme si elle nous parlait de ce qui ne reviendra plus, de ce *bon vieux temps* où la bourgeoisie affairiste savait s'amuser en riant d'elle-même, et récompensait généreusement ceux qui la fustigeaient, pourvu que l'intelligence et la bonne humeur fussent leur fouet. Les souverains européens de l'époque avaient mis, dit-on, l'épaule à la roue de l'opérette pour égayer une société vite, trop vite enrichie, mais aussi rendue morose par le moralisme officiel, lequel devait faire contrepoids à l'immoralisme ambiant comme l'opérette de son côté faisait contrepoids au naturalisme.

Cette complicité entre une époque et un genre est étonnante, et une bonne part du génie d'Offenbach est d'avoir su en profiter. Si «les Français n'ont pas la tête épique», selon Voltaire rapportant un mot du mathématicien de Malézieu, c'est peut-être qu'ils excellent dans le burlesque, dont ils ont fait un genre particulier et presque un art national. *La Belle Hélène* est un des moments glorieux de cette tradition, même si les Français le doivent à un Allemand naturalisé dont le père était cantor dans une synagogue de Cologne. Les jugements parfois sévères dont Offenbach a été l'objet indiquent que beaucoup d'artistes français n'ont pas oublié ce succès venu d'ailleurs.

On peut croire cependant que cette espèce d'exterritorialité du «petit Mozart des Champs-Élysées», comme l'avait qualifié un jour Rossini (mais Rossini n'était-il pas lui-même étranger dans un pays qui l'avait consacré?), a été pour quelque chose dans le cynisme objectif avec lequel Offenbach a décrit, parfois sous le couvert de la mythologie, une humanité irréaliste à force de complaisance; «c'est la fatalité», clame Hélène, «condamnée» à la beauté, à la richesse et à l'adultère; «c'est la fatalité», reprennent tous les autres en chœur. Mais Offenbach a dû payer le prix de son naturalisme détaché et bonhomme. Certes, ses parodies burlesques amusent (nous passerons très vite sur les détails d'un goût douteux), mais elles n'émeuvent guère — à moins de considérer le rire comme une forme d'émotion; il est en tout cas bien difficile d'éprouver une quelconque sympathie pour ces personnages bouffes, et cela les distingue des personnages de la commedia dell'arte auxquels on les a parfois comparés.

«En Floride, le gêneur»

Les sources de l'opérette étant surtout populaires, la tradition de liberté qui y règne en fait un genre souple, éminemment adaptable. Bernard Uzan ne l'a pas oublié et, dans la mise en scène de *la Belle Hélène* qu'il vient de signer, a parsemé le texte original d'allusions à l'actualité ainsi qu'aux us et coutumes d'ici. C'est ainsi que la célèbre charade qu'Agamemnon propose en concours aux rois Grecs réunis pour découvrir s'il y en aurait parmi eux qui seraient gens

d'esprit, et qui est un morceau de choix pour ce genre d'acculturation, le mot de la fin n'est plus « locomotive » (*loch-homme-hotte-ive*) mais Mulroney (*mule-rot-nez*). S'il y a anachronisme par rapport au Second Empire, il y en a un aussi dans le livret de Meilhac et Halévy par rapport à la guerre de Troie. Dans la production de l'Opéra de Montréal, seront mentionnés tour à tour les négociants d'Outremont, le mont Alberta, Mitsou; on y verra un appareil radio et une motocyclette; le jeu qui tient occupé le roi des rois et sa suite, lors du deuxième acte, pendant que Pâris séduit Hélène qui se croit en proie à un rêve, n'est plus le jeu de l'oie, mais le bingo (prononcé *bingoss*, plus exotique); on enverra les gèneurs en Floride (et non à Leucade) et, au dernier acte, la station balnéaire est celle d'Oka (et non de Nauplie).

Côté spectacle

Costumes et maquillages étaient à l'avenant, c'est-à-dire d'une incohérence savamment débridée. L'arrivée des rois sur l'air de la célebrissime marche du premier acte mêle à qui mieux mieux les habits empruntés à plusieurs civilisations, non seulement anciennes, mais aussi plus con-

temporaines, et jusqu'à la Belle Époque, abondamment représentée par les maillots des estivants royaux et de leur suite. Les costumes des danseurs et des danseuses sont réduits à leur plus simple expression, et une certaine forme de nudité se manifeste sous la forme de seins postiches arborés par les pleureuses d'Adonis. On aurait cru que les trois déesses entre lesquelles Pâris devait choisir la plus belle, sur le seul témoignage de leurs déhanchements voulus aguichants, puisqu'elles sont voilées, étaient des travestis (« Évohé, que ces déesses / Ont de drôles de façons »), mais rien n'est sûr à distance... En tout cas, l'illusion était parfaite, ou presque. De tous les maquillages, c'est celui d'Oreste (rôle travesti interprété avec aplomb par Odette Beaupré) qui détonne le mieux, puisque le fils du roi des rois campe un *punk* dont les cheveux d'une couleur impossible, entre orange et mauve, ont des mèches hérissées comme des piques.

Toutes ces couleurs et ces formes composaient des tableaux foisonnants, et il y aurait mauvaise grâce à se plaindre de cette profusion qui ressemblait à un cadeau de fin de saison. Il faut souligner malgré tout que la surcharge empêchait



La Belle Hélène, production de l'Opéra de Montréal. « Costumes et maquillages étaient à l'avenant, c'est-à-dire d'une incohérence savamment débridée. [Se mêlaient parfois] à qui mieux mieux les habits empruntés à plusieurs civilisations, non seulement anciennes, mais aussi plus contemporaines, et jusqu'à la Belle Époque, abondamment représentée par les maillots des estivants royaux et de leur suite. » Sur la photo, à l'avant-plan : Gordon Gietz (Pâris). Photo : Les Paparazzi.

parfois l'œil de tout enregistrer, l'oreille de tout écouter, l'esprit de tout comprendre. Cela a été particulièrement gênant au troisième acte. Car même si au premier acte toute la distribution est sur scène, les entrées s'y font successivement et à un rythme modéré; les détails visuels sont ainsi intégrés au fur et à mesure de l'arrivée des personnages, seuls ou en petits groupes. Tandis que le lever de rideau sur la plage de Nauplie (ou d'Oka) nous livre, au dernier acte, un grouillement de personnages en accoutrements balnéaires, qui couchés, qui jouant, qui flirtant, dans un décor aux teintes pastel et à l'éclairage éclatant qui rappelait le monde merveilleux de Disney, avec cerfs-volants et caniche (l'apparition des animaux au théâtre et à l'opéra est chose si rare qu'elle a l'air d'une surprenante incongruité). À trop se disperser, l'attention faillit.

Parole et musique

Mais peut-être que la critique est bien aisée dans ce cas, car la légèreté du propos d'une opérette, surtout quand la distribution en est aussi importante, ne doit pas faire illusion sur les problèmes complexes que la mise en scène doit résoudre. Les habitués de l'Opéra de Montréal ont eu souvent l'occasion de constater l'habileté avec laquelle Bernard Uzan faisait évoluer les groupes; il en a été de même pour *la Belle Hélène* (exception faite du début du troisième acte). Les passages du chant au dialogue et du dialogue à la danse se faisaient tout naturellement. L'espace scénique était judicieusement employé pour regrouper les personnages de façon perceptible; parfois, il suffisait d'une marche pour surélever un personnage et lui donner le relief nécessaire à la compréhension de son importance du moment; d'autres fois, c'était son isolement, procédé utilisé surtout pour Pâris, seul Troyen parmi tous ces Grecs. Jusqu'à la fin du deuxième acte, Pâris se distinguait aussi par un jeu «sérieux»; ce n'est qu'une fois qu'il aura été surpris par Ménélas en train de lutiner Hélène que son jeu deviendra aussi «gros» que ceux des autres.

Dans l'ensemble, l'interprétation expressive ne semble pas avoir été le grand souci de cette production; les comédiens étaient comme laissés à eux-mêmes et donnaient quelquefois l'impression d'improviser leur gestuelle ou leur mise

en place, mais compensaient par le métier dont ils faisaient preuve, Edgar Fruitier (Calchas) en particulier. De ce point de vue, le dialogue l'emportait en général sur le chant, sauf pour Gordon Gietz (Pâris) qui avait quelque difficulté avec le français, et ne vibrait pas au diapason comique des autres interprètes; ses parties chantées étaient en revanche bien enlevées. Le «clou» du spectacle aura été le numéro exubérant auquel s'est livré Pierre Charbonneau (Agamemnon), vêtu d'un maillot rayé, en lunettes fumées, au troisième acte («C'est une immense bacchanale...»). Le Ménélas souffreteux interprété par André Lortie était hilarant au moment de monter dans la nacelle qui doit l'emporter en Crète, loin de sa femme sur qui pèse la «fatalité» de tromper son mari. Chantal Lambert a été une Hélène délicieusement naïve et rouée, mélange pourtant difficile à réussir! Ses mélismes¹ sur «l'homme à la pomme», non moins difficiles avec leur doublure au trombone, étaient impeccables.

Alexandre Lazaridès

1. Mélisme : «Dessin mélodique de plusieurs notes ornant une des syllabes, accentuée ou non, d'un texte chanté.» *Technique, formes, instruments*, tome II, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1976, article «mélismes».