Document generated on 06/01/2025 6:59 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

La plus vieille jeune maison d'opéra en Amérique du Nord

Michel Tremblay

Number 24 (3), 1982

URI: https://id.erudit.org/iderudit/29471ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Tremblay, M. (1982). La plus vieille jeune maison d'opéra en Amérique du Nord. *Jeu*, (24), 68–73.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1982

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

la plus vieille jeune maison d'opéra en amérique du nord

Saison 1981-1982 de l'Opéra de Montréal. Directeur artistique: Jean-Paul Jeannotte. À la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts.

Madama Butterfly de Puccini. Mise en scène: Peter Symcox. Décors: Allen Klein. Costumes: Suzanne Mess. Direction musicale: Michelangelo Veltri. Avec Marina Krilovici, Nancy Delong, Ruggero Bondino, Cornelis Opthof, André Lortie, Bruno Laplante, Claude Létourneau, Roland Gosselin et Paule Verschelden. Les 6, 9, 12, 15, 18, 21 et 24 octobre 1981.

L'Elisir d'amore de Donizetti. Mise en scène: Humbert Camerio. Décors: Bernard Arnould. Costumes: Richard Lorain. Direction musicale: Alfredo Silipigni. Avec Norma Burrowes. Jon Garrison, Robert Savoie, Claude Corbeil et Marie-Danielle Parent. Les 1er, 3, 5, 7, 10, 12 et 14 décembre 1981.

Werther de Massenet. Mise en scène, décors et costumes de Robert Prévost. Direction musicale: Pierre Hétu. Avec Michele Molese, Gabrielle Lavigne, Bernard Turgeon, Céline Dussault, Yoland Guérard, Gaétan Laperrière et André Lortie. Les 9, 11, 13, 15, 18, 20 et 22 février 1982.

Il Trovatore de Verdi. Mise en scène et décors: Roberto Oswald. Costumes: Anibal Lapiz. Direction musicale: Franz-Paul Decker. Avec Lynne Strow, Mariana Paunova, Vincenzo Bello, Richard Fredricks, Joseph Rouleau, Yves Cantin et Thérèse Sévigny. Les 1er, 4, 7, 10, 14, 17 et 21 juin 1982.

D'après les dictionnaires que j'ai consultés, l'opéra serait un amalgame parfait du théâtre et de la musique, une espèce de spectacle total issu il y a quelques centaines d'années à peine (l'*Orfeo* de Monteverdi date de 1607) des géniales éclaboussures et des débordements salutaires de la Renaissance pour satisfaire un besoin fondamental de l'homme: transposer ses idées et ses sentiments et les transmettre par l'art, mais en les chantant, cette fois. Jusque-là, la musique occidentale s'était toujours directement adressée à Dieu; avec l'opéra la vapeur est renversée — si je peux dire — et l'*être humain* fait son entrée dans la musique avec une étonnante assurance et un sans-gêne presque arrogant qui ont dû faire s'envoler de peur quelques légions d'anges particulièrement impressionnables — je pense notamment aux scènes « épicées » du *Couronnement de Poppée* du même Monteverdi et à l'extraordinaire monologue de la nourrice (une nourrice qui chante, pensez donc!).

Tout ça pour dire que l'opéra, avec ses outrances et ses invraisemblances, est un art courageux (ou, du moins, il le fut) parce que ceux qui le créèrent firent de la musique qui jusque-là n'avait été qu'un tuyau d'orgue dirigé vers Dieu, une espèce de miroir volontairement déformant où ils pouvaient désormais se contempler eux-mêmes (grossis, transformés, travestis même, parce que le chant, heureusement, n'est pas la parole) pour mieux essayer de se comprendre. Avec le théâtre, l'homme avait fourni un miroir à ses idées; avec la musique, il s'était offert une fenêtre sur l'absolu; avec l'opéra, il s'est donné à lui-même un cadeau d'une portée incommensurable: un chant à sa propre gloire, à la fois miroir et fenêtre, dont il pouvait être le sujet aussi bien que l'exécutant. Un mariage parfait, en art, est rare; cela en fut un.

J'ai le regret de dire ici que pendant la saison d'opéra qui s'achève, à Montréal, le mariage n'eut pas lieu. Il y eut bien peu de musique et pas de théâtre du tout.

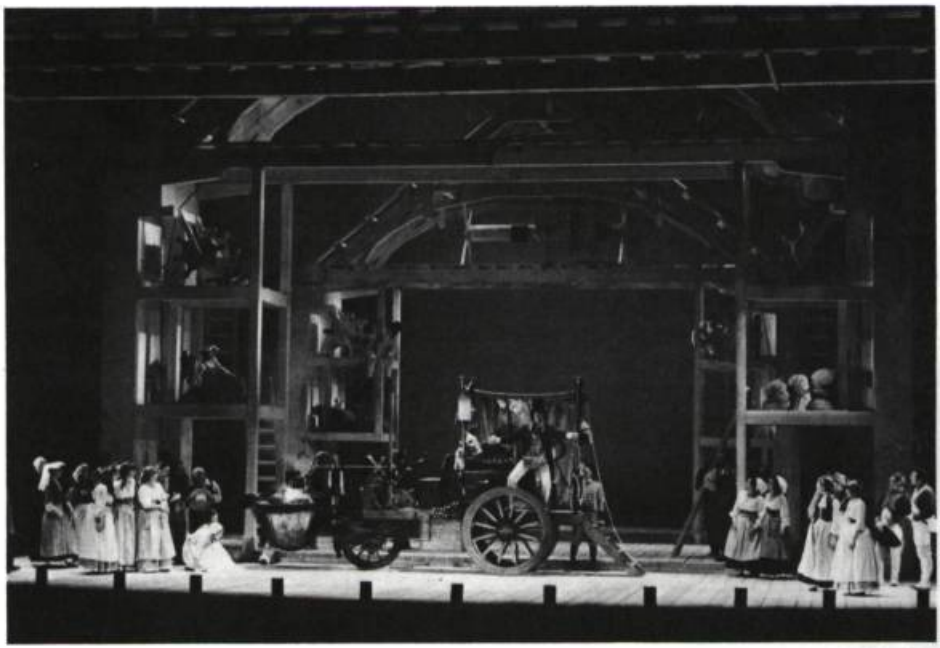
À en juger par les quatre spectacles plus ou moins pénibles auxquels nous avons eu droit depuis septembre 1981, l'homme, ses idées, ses sentiments, sa volonté de laisser sa trace, ses tendances à l'absolu et son besoin vital de s'exprimer sont bien loin des préoccupations de l'Opéra de Montréal qui est, à mon avis, la plus vieille jeune maison d'opéra en Amérique du Nord; le gommage à la dernière minute de causes perdues, le manque presque total d'imagination ou d'audace, la peur de déranger et les angoisses fonctionnalistes (ces ingrates et stériles inquiétudes diplomatiques des gens en place) semblent plutôt être son apanage: nous avons eu quatre soirées bien sûr onéreuses — gage de qualité pour une bourgeoisie étouffée dans son indifférence envers la culture, mais qui a besoin de se prouver sa richesse? — parfaitement insignifiantes et, surtout, totalement dépourvues de toute humanité. Nous avons été témoins de ce que des irresponsables peuvent faire à la culture qui se porte pourtant déjà assez mal comme ça et qui n'a surtout pas besoin de ce genre de coup bas: l'opéra, qui a déjà mauvaise réputation, a été (inconsciemment, je l'espère) moqué par ses propres artisans qui l'ont porté au comble de l'invraisemblable et du grotesque. Même les pires démesures de la divine Indiva de Jean-Claude Germain étaient moins drôles que le *Werther* de Massenet vu à travers la lunette rétrécissante de Robert Prévost. On aurait juré que l'Opéra de Montréal voulait délibérément donner raison aux détracteurs de l'opéra, qui sont légion, féroces et aussi passionnés que ses adulateurs.

Si au moins l'une des deux composantes fondamentales de l'opéra avait été sacri-

Paule Verschelden et Nancy DeLong dans *Madama Butterfly* de Puccini, la première production de l'Opéra de Montréal pour la saison 1981-1982. Photo: André LeCoz.

fiée au culte de l'autre comme c'est souvent le cas dans les maisons où le chant prime sur le théâtre, mais non! Même pas! On a bafoué la musique presque autant que le théâtre! On a mal chanté et on a mal joué dans des mises en place approximatives d'une très grande platitude, dans des décors et des costumes parfois franchement honteux (*Madama Butterfly* et *Werther*) et sous la direction de chefs d'orchestre beaucoup plus soucieux de sauver leur peau devant la catastrophe imminente qu'autre chose. Même l'O.S.M., si bel instrument, si intelligent quand il est bien dirigé, s'est laissé glisser dans le pompiérisme de fanfare comme s'il n'avait pas été concerné par ce qui se passait sur la scène.

Pour commencer, nous avons eu droit à une *Butterfly* qui battait des bras pour marquer indifféremment sa joie, sa naïveté, son émoi, sa détresse, sa peur puis son désespoir, tout en chantant très mal dans un spectacle qui frisait le racisme. *Madama Butterfly* est inmontable, me direz-vous? Eh bien, tant mieux! Je préfère les défis téméraires aux exécutions routinières et je n'en respecte que plus ceux qui les relèvent. Ensuite, nous avons vu de petites poupées bien *cute* évoluer dans un décor tout blanc, joli, aérien, sécurisant, où une machine à vapeur était plus importante que les êtres humains qui évoluaient autour, spectacle sans véritable saveur qui donnait envie de passer à autre chose au bout d'une demi-heure parce que rien ne s'y renouvelait. Une petite exception, cependant, dans cette saison bien avare en sensations fortes: le ténor de ce pâlot *Elisir d'amore,* dont le nom m'échappe, malheureusement, mais qui chantait bien et jouait convenablement. Puis nous avons eu le privilège d'assister au premier spectacle dans l'histoire mondiale du théâtre à s'être entièrement déroulé dans un énorme *doughnut*, la maison de Charlotte, dans *Werther,* ayant été placée par le metteur en scène-décorateur dans



Une scène du premier acte de *l'Elisir d'Amore* de Donizetti par l'Opéra de Montréal en décembre 1981. Photo: André LeCoz.

un trou autour duquel se déplaçait un gigantesque beigne (oui, oui, oui), décor d'une repoussante laideur et qui se mouvait tant bien que mal (plutôt mal) dans un bruit d'enfer — peu importe, après tout, que la musique soit enterrée, nous avons de l'argent pour nous payer un double plateau tournant (parce que le trou du beigne tournait aussi!). Une fois de plus l'héroïne battait désespérément des bras pour ponctuer ses émotions (quoique dans le cas de Gabrielle Lavigne ce soit pire que dans celui de Marina Krilovici, la Butterfly d'Hallowe'en qui avait l'air de s'être habillée chez Malabar, parce qu'elle bat sans cesse la mesure avec son corps, chose que j'avais déjà remarquée l'année dernière dans *Cosi fan tutte,* et qu'elle nous resservira probablement la saison prochaine dans *Norma:* elle n'est jamais un personnage qui vit des situations, elle est toujours une chanteuse déguisée qui a de la difficulté à suivre la musique et qui doit battre la mesure pour attaquer à peu près convenablement). Pendant ce temps, un des plus mauvais ténors qu'on puisse trouver actuellement sur n'importe quelle scène au monde (il avait déjà été odieux dans *Carmen,* il y a onze ans!) prenait des poses de vieille actrice du muet en massacrant vaillamment une musique et un langage qu'il ne comprenait visiblement pas. Si j'insiste tant sur ce malheureux *Werther* c'est que c'était un spectacle du plus haut comique et que, surtout, j'avais entendu, le samedi précédant la première, une détestable et prétentieuse interview qu'avaient accordée à André Hébert, l'animateur de « l'Opéra du samedi, » Gabrielle Lavigne et Robert Prévost qui avaient roucoulé pendant près d'une demi-heure sur la profondeur des personnages de cet ouvrage, sur le travail de décantation qu'ils avaient fait autant sur Goethe que sur Massenet, nous promettant un spectacle d'opéra où enfin les personnages seraient des êtres humains qui chantent et non pas des marionnettes aux gestes saccadés qui se contentent de produire des sons. Et tout ce qu'ils nous

Charlotte (Gabrielle Lavigne) et Werther (Michele Molese) au troisième acte de *Werther* de Massenet. Production de l'Opéra de Montréal, février 1982. Photo: André LeCoz.

ont donné c'est un double char allégorique qui enterrait la musique et écrasait les personnages! Enfin, pour finir la saison en beauté, nous avons eu un *Il Trovatore* qui se passait dans une collection de cartes de Noël comme dans la bonne vieille tradition du Metropolitan Opera des années cinquante. Tout était là: la grosse chanteuse qu'on avait essayé de dissimuler sous des tonnes de tissu et qui se promenait sur la scène en faisant des gestes automatiques de robot inconscient, le ténor qui passe la soirée avec les deux yeux rivés sur le chef d'orchestre, le baryton gringalet qui a l'air de se demander ce qu'il fait là et la mezzo-soprano que tout le monde adore parce qu'elle fait des grimaces (tout le monde sait qu'Azucena est folle, alors allons-y gaiement!). Un énorme rideau de fer tombait entre chaque scène pour se relever ensuite sur un autre décor sombre parce que *Il Trovatore* est un sombre drame. Franchement!

Amalgame du théâtre et de la musique, tout ça? Non, vinaigrette ratée!

Je ne peux pas accuser la direction de l'Opéra de Montréal d'être ignorante en musique, je n'en ai pas la compétence et c'est probablement faux, mais je peux l'accuser d'être ignorante en théâtre, surtout que c'est là une évidence que personne ne peut contester et que personne, non plus, n'a eu le courage de souligner jusqu'ici. Je suis un homme de théâtre qui aime l'opéra passionnément et quand je vais m'installer devant un chef-d'oeuvre né du mariage de la musique et du théâtre, je revendique le droit d'être bouleversé! Non seulement n'ai-je pas été bouleversé une seule fois mais j'ai ri toute la saison durant! À *Werther* et à *Il Trovatore!*

Les grands chefs-d'oeuvre du répertoire ont *besoin* d'être pris à bras-le-corps, d'être

Il Trovatore (acte 1, scène 4) de Verdi, produit à la Salle Wilfrid-Pelletier par l'Opéra de Montréal en juin 1982. Photo: André LeCoz.

secoués, violentés, dépoussiérés parce que, pour la plupart, ils ont été révolutionnaires à leur époque, qu'ils ne le sont plus et qu'il faut maintenant les bousculer pour en extraire une nourriture nouvelle pouvant satisfaire notre sensibilité moderne. Je ne parle pas ici d'un *Fidelio* qui se passerait sur la planète Mars; je parle d'un *Fidelio* qui nous dirait, nous chanterait, comme l'a voulu Beethoven, notre droit à la liberté. *Fidelio* est une histoire de prisonnier politique et doit être traité comme telle. Je suis fatigué des metteurs en scène (surtout en Amérique du Nord où la culture reste trop souvent « étrangère », donc pas assez bousculée) qui se contentent de restituer ou d'illustrer des histoires que nous savons par coeur et qui ne nous intéressent plus depuis longtemps. Et qu'on ne vienne pas me répondre que c'est uniquement là ce que le public veut parce qu'il est paresseux et qu'on doit respecter ses goûts! C'est vrai que le public d'opéra est en général paresseux et il le restera tant et aussi longtemps que nous lui donnerons des raisons de le rester. Lui aussi a besoin d'être un peu bousculé! Se réfugier derrière le public pour ne rien faire est une politique d'autruche. S'ils avaient respecté les goûts du public de leur époque, Debussy n'aurait jamais composé *Pelléas et Mélisande,* Beethoven *Fidelio,* Verdi *la Traviata,* Rossini *le Barbier de Séville,* tous de retentissants échecs à leur création à cause, justement, du « goût » du public. Si l'opéra est vraiment un art d'artisans intellectuellement paresseux pour un public intellectuellement paresseux, comme cela a été le cas durant la dernière saison, alors à bas l'opéra et qu'on passe à autre chose. J'aime trop cet art pour le voir bafouer, je préférerais m'en passer.

En homme de théâtre qui essaie d'être un tant soit peu intègre, j'accepte autant que faire se peut les erreurs de parcours des troupes dont je suis la carrière; elles sont nécessaires et mêmes salutaires. Mais quatre mauvais spectacles sur quatre c'est quand même quelque chose d'inquiétant. Et de révélateur. Parce que nous ne pouvons quand même pas croire en la bonne foi ou le talent d'artistes qui se trompent quatre fois de suite dans la même année!

Si nos accomplissements ne sont pas à la hauteur de nos aspirations, taisons-nous. Et redevenons une colonie culturelle. Je sais que Montréal a longtemps été une métropole de province, mais je déteste qu'on me le rappelle d'aussi cuisante et humiliante façon. Surtout à une époque où les solutions sont encore envisageables.

michel tremblay