

Une saison effervescente pour l'opéra contemporain à Montréal

An Effervescent Season for Contemporary Opera in Montréal

Éric Champagne

Volume 16, numéro 2, 2006

Musique de création et jeunes publics

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902401ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902401ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Champagne, É. (2006). Une saison effervescente pour l'opéra contemporain à Montréal. *Circuit*, 16(2), 93–103. <https://doi.org/10.7202/902401ar>

Résumé de l'article

Pendant l'année écoulée de mai 2004 à mai 2005, Montréal a connu une activité créatrice d'une rare intensité dans le domaine de l'opéra contemporain : en plus de la création des opéras *Elia* (musique et livret de Silvio Palmieri) et *L'archange* (musique de Louis Dufort, livret d'Alexis Nouss), on a assisté à la reprise de *Louis Riel* d'Harry Somers, oeuvre majeure qui a marqué la musique canadienne de la seconde moitié du XX^e siècle. Cet article présente un compte rendu de ces trois productions avec, en toile de fond, un plaidoyer pour la reprise et la réinterprétation des nouveaux opéras, au-delà de leur seule création.

Une saison effervescente pour l'opéra contemporain à Montréal

Éric Champagne

Pendant l'année écoulée de mai 2004 à mai 2005, Montréal a connu une activité créatrice d'une rare intensité dans le domaine de l'opéra : pas moins de trois¹ créations ont été présentées au public, en plus de la reprise d'une œuvre majeure qui a marqué la musique canadienne de la seconde moitié du xx^e siècle². Chacune de ces œuvres expose divers enjeux musicaux et dramatiques, d'une variété étonnante, représentant bien la diversité et la profusion d'un art que d'aucuns considéraient pourtant comme mort, il n'y a pas si longtemps.

D'abord œuvre musicale, l'opéra contemporain se développe sur les nouvelles avenues que constituent le théâtre et même, dans certains cas, les diverses formes d'art technologique. Cette bifurcation d'un art historiquement empêtré dans des conventions qui favorisaient avant tout le vedettariat des chanteurs est le propre de l'opéra du xx^e siècle. Le cinéma ayant pris le relais du divertissement populaire, l'opéra n'avait d'autre choix que de se réinventer, s'il ne voulait pas disparaître. Nombreux sont les compositeurs qui ont tenté l'expérience lyrique au cours du xx^e siècle, et ce, malgré le fameux « complexe de Wozzeck »³. Il en a résulté un foisonnement déroutant d'œuvres, de musiques, de visions théâtrales, d'écoles de pensée, d'adaptations et de dérivés de ce genre maintenant quatre fois centenaire : comme quoi il n'y a pas une solution unique au problème de l'opéra, mais bien une multitude de possibilités. Les opéras qui nous intéressent ici reflètent bien les déboussolantes ramifications que ce genre a connues au xx^e siècle, à cette différence près que les compositeurs concernés semblent moins liés aux

1. Outre les deux créations dont il est question dans le présent article, on compte en effet la création de *L'arche*, d'Isabelle Panneton, qui fait l'objet d'un compte rendu dans ces pages (article d'Éric Champagne « L'opéra pour enfants ou la quête d'identité : commentaire critique sur *L'arche*, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert », p. 83-91). (Note de la rédaction)

2. Il n'est question ici que des créations d'opéras avec mise en scène, puisque à cela s'ajoute la création, en version concert, de *The Shadowy Water*, de John Plant, d'après W.B. Yeats, qui a eu lieu à la salle Oscar-Peterson de l'Université Concordia le 26 février 2005. Seules les créations scéniques seront abordées ici, jetant ainsi un regard sur l'ensemble des paramètres propres à l'opéra, à savoir la musique, la littérature et la production théâtrale.

3. Syndrome pathologique d'une certaine avant-garde qui affirmait qu'on ne pouvait faire mieux après *Wozzeck*, d'Alban Berg, et que, par conséquent, il ne servait plus à rien d'écrire un opéra. Voir Denuit, 2002, p. 10.

4. À la suite de sa création à Toronto, *Louis Riel* a été présenté par la Canadian Opera Company (COC) à Montréal les 19 et 21 octobre 1967, à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, dans le cadre du festival culturel de l'Exposition universelle. L'œuvre maîtresse de Somers a connu un rayonnement spectaculaire au cours des années qui ont suivi sa création. La COC a repris la production de la création en 1968 et en 1975, en plus de collaborer à une version télévisuelle réalisée et diffusée en 1969 par la CBC.

conventions et aux courants d'avant-garde propres au siècle dernier. Ils ont ainsi créé des œuvres très personnelles, animées par leur propre idéal musical et scénique. Peut-on y déceler le signe d'une certaine maturité, notamment en ce qui concerne le langage musical? L'opéra serait-il le lieu privilégié pour aborder la création musicale plus « sereinement », en s'éloignant des possibles errances du siècle précédent?

Une reprise historique : *Louis Riel*, d'Harry Somers

Avant d'aborder les créations, permettons-nous un détour chronologique pour souligner la reprise de *Louis Riel*, d'Harry Somers, qui n'avait pas été entendu à Montréal depuis 1967⁴. La production d'Opéra McGill est certainement une « reprise historique », car elle tient du geste symbolique : l'opéra canadien, du moins au Québec, n'est pas d'une grande vitalité, puisque les maisons d'opéra reprennent rarement des œuvres après leur création. La production d'opéras contemporains semble atteinte du syndrome du « consommé-jeté » si particulier à notre ère. C'est d'autant plus curieux qu'à notre avis, l'appui financier de l'État nécessaire à ces œuvres pour voir le jour devrait témoigner d'une volonté collective de bâtir un patrimoine. Quoi qu'il en soit, notons du moins que quelques autres opéras québécois et canadiens ont fait l'objet de reprises, ici comme à l'étranger (c'est le cas notamment de *Kopernikus*, de Claude Vivier, qui remporte encore un énorme succès en Europe). Malgré cela, le fait qu'une production de l'envergure de *Louis Riel* reprenne l'affiche (car cet opéra nécessite des effectifs vocaux — 34 rôles — et orchestraux considérables) demeure un événement rare qui démontre la réelle santé du milieu musical montréalais.

Louis Riel est une œuvre dramatique d'importance. Dépasant de loin le statut de simple fait historique mis en musique, cet opéra confronte des personnalités fortes dans des situations conflictuelles complexes. Ambitions, trahisons, utopies et hypocrisie politique se côtoient dans les affrontements idéologiques des trois personnages principaux : le chef métis Louis Riel, le premier ministre du Canada, sir John A. Macdonald, et le représentant du pouvoir religieux catholique français, Mgr Alexandre Taché. L'enjeu dramatique est de la même envergure que dans certains opéras russes — comme l'emblématique *Boris Godounov*, de Moussorgski — qui ne s'attardent pas à reproduire fidèlement les personnages et les faits historiques, mais partent de cette prémisse pour développer une intrigue solide sur les hauts et les bas de l'espèce humaine. L'intrigue de *Louis Riel* s'inspire donc de la rébellion des Métis de 1869 et 1870, qui mena à la création du Manitoba, ainsi que de la seconde rébellion des Métis et des stratégies politiques qui ont scellé le destin de Riel jusqu'à sa pendaison, après la bataille de Batoche, en 1885.

Sans être le premier opéra canadien, *Louis Riel* a pour ainsi dire relancé ce genre auprès des compositeurs d'ici. Les célébrations du centenaire du Canada contribuant à la bonne réception de l'œuvre (qui a fait l'objet d'une commande pour cette occasion), on a voulu donner à *Louis Riel* l'importance et le poids historique accordés au Royaume-Uni à *Peter Grimes*, de Benjamin Britten, c'est-à-dire en faire une œuvre-phare traçant le chemin aux créations à venir. Force est de constater que cette partition monumentale n'avait pas de précédent et que sur certains points, la comparaison avec *Peter Grimes* tient la route. Le livret, écrit par Mavor Moore en collaboration avec Jacques Languirand, a la particularité d'être multilingue, ce qui n'est pas commun : les opéras écrits en plusieurs langues sont assez peu nombreux, et ils ne sont pas multilingues pour les mêmes raisons que *Louis Riel*. Dans le cas qui nous occupe, ce choix des librettistes reflète la réalité linguistique des personnages (les Métis chantent en français, les ministres et autres personnages politiques s'expriment en anglais, Riel et Taché utilisent les deux langues ; quant à Marguerite Riel, la femme de Louis, elle chante un *Kuyas* en cri), mais instaure par le fait même une barrière d'importance séparant ces peuples si différents. Cette division linguistique reflète donc plus globalement une division ethnique, démontrant le fragile équilibre politique et social entre les Amérindiens, les Métis, les Anglais et les Français.

La musique de Somers est, quant à elle, d'une grande qualité théâtrale. Essentiellement atonale, mais d'un grand lyrisme, elle fait place également à des scènes de nature plus folklorique. Nous pensons ici à cette scène de fête au Fort Gary (acte II, scène 6) et au célèbre *Kuyas* chanté par Marguerite Riel au début du troisième acte, deux scènes faisant appel à des techniques musicales propres aux cultures amérindiennes (le *Kuyas* est écrit à partir d'une technique évoquant les chants de gorge). Dans ces deux scènes, la symbolique associée à certains instruments, comme la flûte et les percussions, est liée à la musique amérindienne. Le lyrisme dont fait preuve Somers est tout aussi saisissant. La scène 3 de l'acte II en est le meilleur exemple : le jour de la pendaison de Thomas Scott, la mère et la sœur de Riel implorent ce dernier de pardonner au condamné. La musique prend la forme d'une marche au supplice, à laquelle s'ajoutent en contrepoint les trois solistes, dans des échanges et des interactions linéaires d'une grande efficacité dramatique. Dans une autre scène (la scène mystique où Riel a des visions et où il croit être la réincarnation du roi David, scène 4 de l'acte I), on entend l'*aria* de Riel, chantée entièrement *a cappella*. Ce choix musical fort peu commun à l'opéra (dans le répertoire traditionnel, à notre connaissance, seule la chanson de Mélisande⁵ est une « *aria a cappella* ») démontre le caractère d'anti-héros qui est conféré à Riel. Son air n'est pas héroïque (contrairement à ce dont on s'attendrait de la part d'un rôle

5. « Mes longs cheveux », dans *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, acte III, scène 1 (« Une des tours du château »). (Note de la rédaction)

6. Quelques chanteurs professionnels avaient été engagés pour tenir les rôles d'importance, mais ils étaient, eux aussi, encore bien jeunes, pour la plupart de récents diplômés de l'Université McGill.

7. Le nombre élevé de changements de scène et la variété des décors — frontière canado-américaine au Manitoba, bureau du premier ministre à Ottawa, gare de Toronto, maison de Riel, salle du palais de justice de Regina, cellule d'une prison, etc. — est en soi un défi de taille que pose cet opéra.

titre dans un opéra traditionnel) et reflète bien l'ambiguïté du personnage, fou pour les uns, héros martyr pour les autres. La lecture très lucide que fait Somers de ce drame historique et les choix musicaux qui en découlent sont particulièrement pertinents : sa partition démontre une parfaite et exemplaire cohésion entre la musique et le drame.

En ce qui concerne la reprise montréalaise de l'hiver 2005, la grande surprise provient du fait qu'il s'agit d'une production étudiante. *Louis Riel* était programmé par l'Opéra McGill dans le cadre des festivités du centenaire de la Faculté de musique de l'Université McGill. C'était assurément un pari audacieux, voire risqué, mais néanmoins relevé haut la main par une équipe de concepteurs ingénieux et une direction artistique remarquable. Bien qu'ils soient encore étudiants pour la plupart⁶, les chanteurs ont offert un spectacle bien rodé. Si l'orchestre était parfois moins percutant qu'on l'aurait souhaité, le chœur, en revanche, était très bien préparé. Sa présence dans l'œuvre de Somers est primordiale, et la moindre faiblesse de ce côté aurait compromis la réussite de la production. Que ce soit durant la scène de fête au fort Gary (chœur *a cappella* chantant et dansant en s'accompagnant de claquements de mains) ou encore lors de la burlesque scène à la gare de Toronto (écriture chorale et orchestrale proche d'un Charles Ives, d'une ironie mordante), les choristes ont brillamment joué leur rôle musical et théâtral. Car, avec un peu de recul, on s'aperçoit que le chœur — qui ne représente pas un seul, mais bien plusieurs peuples — a le même rôle que les chœurs des opéras russes : se faire l'écho d'un peuple dont la destinée est assujettie au pouvoir et aux décisions des personnages principaux. Tout comme le chœur d'une tragédie grecque, il commente l'action, mais en plus de cela, il la vit et subit les décisions des premiers rôles.

Le travail ingénieux et soigné des concepteurs de cette reprise est à souligner. La mise en scène de François Racine, misant sur le minimalisme pour pallier l'impossibilité de reproduire de façon réaliste l'ensemble des décors exigé⁷, est d'une grande efficacité, offrant une variété d'espaces et de points de vue pour l'action. Les éclairages fort ingénieux de Luc Prairie contribuent également au plein épanouissement des idées du metteur en scène. En ce qui concerne les paramètres propres au théâtre, cette production était d'un très haut niveau.

Il est temps maintenant que *Louis Riel* soit entendu et vu ailleurs qu'au Canada. La production de 1975 avait déjà été présentée à Washington en tant que contribution culturelle du Canada aux célébrations du bicentenaire de l'indépendance américaine. Il ne reste plus qu'à espérer que cette œuvre majeure, forte et puissante, soit vue et entendue par le plus vaste public qui soit. Bien plus qu'un épisode régional, *Louis Riel* a la grandeur et l'universalisme du *Peter Grimes*, de Benjamin Britten, auquel il a tant de fois été comparé.

Tragédie classique et tragédie d'aujourd'hui : *Elia*, de Silvio Palmieri

Que l'opéra se nourrisse d'un fait divers, la chose n'est pas nouvelle. Les véristes italiens sont passés maîtres dans l'élaboration d'intrigues sordides provenant de la une des journaux populaires. Cependant, l'étrange défi de traiter un fait divers d'une actualité récente avec des techniques dramatiques oscillant entre le classicisme des tragédies grecques et l'onirisme de la poésie contemporaine révèle un désir de sacraliser, voire d'ennobler, un drame particulièrement sombre et dégoûtant. Tel est l'enjeu d'*Elia*, de Silvio Palmieri.

Le drame, sordide à souhait, est celui d'une femme, Elia, qui, après avoir découvert l'homosexualité de son mari, Carlo, noie son enfant⁸. Le rideau s'ouvre sur une chambre d'un hôpital psychiatrique, où séjourne Elia, sombrant dans la folie à la suite de ce meurtre. Elle revoit les différents acteurs de sa destinée, avec en contrepoint un quatuor vocal, véritable chœur grec, qui commente les événements. Cette utilisation du *flashback* cinématographique (un dérivé du traditionnel « théâtre dans le théâtre ») brise la linéarité du récit pour mieux exposer la détresse psychologique des personnages. Carlo, l'homme partagé entre sa passion honteuse pour Raffaele et son devoir conjugal envers Elia, ne cesse de se sentir coupable. Le personnage de Raffaele, quoique secondaire, nous touche par son attente romantique de l'homme qu'il aime. Quant au personnage d'Elia, il est ingénieusement dédoublé sur scène : il y a l'Elia d'avant le drame, joyeuse, légère et presque frivole (chantée par un soprano, illustration vocale de la jeunesse), et puis il y a l'Elia déchue, brisée et désespérée d'après le drame, qui revit les événements tragiques qui l'ont menée à l'internement (cette fois-ci, chanté par un mezzo-soprano, signe que le drame a affecté ce personnage au point d'en abaisser la tessiture et d'en assombrir la couleur).

Un mot sur le livret, avant d'aborder la musique. Écrit par le compositeur, le livret d'*Elia* est en italien, ce qui surprend un peu l'auditeur, la promotion entourant la création n'ayant pas fait mention de ce détail. Cependant, l'utilisation de poésies italiennes dans leur langue d'origine (poèmes de Daniele Pieroni et de Pier Paolo Pasolini, en plus d'extraits de la Bible) est peut-être plus juste, en ce qui concerne les qualités rythmiques de la langue italienne, qualités probablement recherchées par le compositeur pour leurs répercussions sur le discours musical. Ces textes ajoutés semblent avoir la même fonction structurale que les *arie* classiques : ce sont des épisodes d'introspection qui brisent la linéarité de l'action pour approfondir une émotion. Notre connaissance de l'italien étant limitée, nous ne pouvons pas dire si, d'un point de vue littéraire, l'unité du livret est concluante, mais en ce qui concerne sa structure et sa mise en musique, le tout semblait tenir la route avec efficacité.

8. Cette histoire d'infanticide n'est pas sans rappeler le drame de Médée, transposé tant de fois à l'opéra.

La musique de Silvio Palmieri fait preuve d'une grande richesse harmonique, alliant un langage maîtrisé à une utilisation raffinée des timbres et des techniques de jeu instrumental. Le solide sens de l'orchestration du compositeur lui permet de tirer ingénieusement profit d'un ensemble de dix musiciens, donnant rarement l'impression d'un opéra de chambre, mais plutôt celle d'un opéra symphonique, tant la texture instrumentale est riche et dense, sans toutefois gêner la projection des voix. Dans cette optique, la musique solennelle et tragique du finale est un moment fort de la partition, alliant d'ingénieuses combinaisons timbrales à une simplicité du geste musical. L'écriture vocale est, quant à elle, très généreuse, lyrique, voire opulente. Si certains passages avec les voix d'hommes sont parfois un peu criards (la partition de Carlo, chantée par un baryton, est peut-être écrite un peu trop dans sa tessiture aiguë, et cela ne semble pas toujours dramatiquement justifié), la vocalité des voix féminines est impeccable. Le rôle de Raffaele, confié à un ténor, n'est pas laissé pour compte, avec cette couleur vocale proche de ce qu'un Britten a pu faire de mieux. Une scène mémorable est ce duo entre les deux Elia, seul moment où les deux incarnations de ce personnage chantent ensemble, se fondant l'une dans l'autre dans un geste musical saisissant par sa beauté et sa clarté. Il n'y a pas de doute, la musique de Palmieri est d'une puissante efficacité.

La production scénique était cependant une moins grande réussite. Il est à mentionner l'admirable travail des chanteurs qui interprétaient avec conviction le drame d'*Elia*. Vocalement parlant, ils étaient irréprochables. L'interprétation théâtrale de certains était cependant un peu exagérée, sombrant parfois dans des clichés dramatiques faciles. C'est globalement ce qu'on retient du travail de mise en scène : surjouée, soulignée à gros traits, voire carrément à la limite du mauvais goût, la mise en scène de Nathalie Deschamps contenait pourtant de bonnes idées, mais elle en exploitait aussi de bien mauvaises. Le décor se limitait à une baignoire juchée sur un amas de débris, avec, au centre, une porte. Des projections vidéo rappelant un égout se déversant dans une rivière (pourquoi?) complétaient le décor. L'action se déroulait donc dans des espaces scéniques distincts, délimités par la présence et le jeu des chanteurs, ce qui avait au moins le mérite de cerner l'aspect psychologique des personnages, à défaut de leur permettre d'habiter pleinement les lieux. Les costumes semblent avoir bénéficié d'un meilleur traitement dans la conception : ces grandes toges déchirées et souillées démontraient avec éloquence la pureté tragiquement bafouée d'Elia.

La partition d'*Elia* est une réussite. Dommage que son rendez-vous scénique n'ait pas été à la hauteur de l'œuvre. On ne peut que souhaiter entendre et voir cette œuvre dans une autre mouture qui lui rendrait pleinement justice.

Cela dit, le public, lors de la première — et unique — présentation, a été très réceptif à l'égard de cette œuvre et lui a réservé un accueil chaleureux et pleinement mérité.

***L'archange*, de Louis Dufort :
mais qu'est-ce donc qu'une opér'installation ?**

Parfois, on veut faire croire à une nouveauté qui n'en est pas réellement une. C'est le cas de *L'archange*, présenté par la compagnie Chants Libres comme une « opér'installation ». Or, l'opéra est, depuis sa création, un art total, multimédia, et il n'y a finalement que les médiums qui se sont transformés avec le temps. Donc, cette opér'installation n'est rien de plus qu'un opéra. Rien de nouveau sous le soleil ! *L'archange* utilise certes des médiums nettement plus contemporains qu'un opéra traditionnel (installation vidéo, musique électroacoustique, amplification des voix), mais cela ne change rien à la formule de l'opéra. D'ailleurs, cette fameuse installation vidéo commente visuellement le propos, mais elle n'intervient pas dans l'action du spectacle. Au mieux, cette installation se transforme en un décor aux métamorphoses visuelles raffinées. Il est donc douteux que nous ayons affaire à une nouvelle forme d'opéra ; mais, en dehors des définitions, il y a une œuvre à découvrir.

L'archange a été représenté dans une configuration intéressante et peu traditionnelle : à la Station C, mi-bar, mi-centre culturel plus ou moins marginal. L'action se déroulait sur une mezzanine entourant et surplombant le public. Un juge, rôle parlé, est à la tête d'un procès intenté contre l'archange du mal, et le public joue en quelque sorte le rôle du jury. L'un après l'autre, trois témoins sont appelés à nous confier leur expérience du mal. Chaque témoin évoluait autour d'une installation vidéo différente, faisant office de décor et commentant visuellement le propos.

Formellement, l'œuvre se présente comme une succession de trois scènes lyriques, liées par le discours d'un juge qui interpelle directement le public. Il s'agit donc de trois longs solos, à travers lesquels l'unité musicale ne peut être décelée que dans la musique électroacoustique réalisée par Louis Dufort. Il importe de noter le travail particulièrement soigné du compositeur, qui ne cesse de surprendre à chacune de ses créations. Étrangement, force est de constater que l'écriture vocale est plus disparate, différente d'une interprète à l'autre. Devant le résultat sonore et une petite notice dans le programme⁹, peut-on conclure que le travail de création vocale — probablement réalisé selon une formule de laboratoire avec les interprètes — a été accompli de façon diamétralement opposée à la composition de la trame électroacoustique, cette dernière étant d'une telle minutie qu'il semble évident qu'elle correspond à un

9. « Le compositeur tient à remercier les interprètes pour leur collaboration à l'élaboration de leur partie vocale ».

travail appliqué et rigoureux en studio? Il est flagrant, d'ailleurs, que la partition vocale et la trame électroacoustique se situaient sur deux plans distincts et qu'il n'y avait, outre quelques rares occasions, aucune synchronisation entre la voix et la bande. On peut s'interroger sur la cohésion et la structure musicale d'une telle manifestation. Du côté du livret, le texte d'Alexis Nouss contenait des images et des réflexions fortes et originales. Il est étrange, cependant, que l'épisode du premier témoin, une jeune fille qui raconte comment son père l'a violée, n'ait pas été aussi fort en émotion que la situation le suggérait. Le second témoin, une artiste qui jongle avec le mal dans sa création, se révélait être la scène la plus poignante et musicalement la plus complexe et expressive de l'opéra. Le troisième témoin, une Haïtienne qui travaillait au World Trade Center le 11 septembre 2001, s'exprime par une longue lettre écrite à son enfant. Là aussi, l'émotion est forte du point de vue littéraire, tandis que la musique crée bel et bien un univers trouble et dense, mais ne réussit pas à captiver l'auditeur, qui assiste avec un certain éloignement au drame du personnage. Ce détachement semble pleinement assumé, le compositeur ayant confié qu'il ne voulait pas tomber dans une vocalité traditionnelle. Ainsi donc, malgré certaines qualités musicales indéniables (essentiellement dans la trame électroacoustique), *L'archange* se révèle être un opéra quelque peu distant. La scène finale de l'œuvre, qui fait place pour la première fois à un trio des témoins, est musicalement envoûtante, mais dramatiquement parlant, elle laisse le spectateur un peu perplexe. On peut comprendre le désarroi et le désordre qui poussent le juge à abandonner le procès, ainsi que les lamentations des trois témoins victimes du mal, mais le tout est tellement précipité qu'on perd le sens de cette chute si subite.

L'ensemble de la production scénique était excellent. Jean Maheu, dans le rôle parlé du juge, était irréprochable. Si Émilie Laforest et Frédéricka Petit-Homme étaient convaincantes, la grande surprise est venue de Fides Krucker, qui possède une voix riche et souple d'une profonde intensité, en plus d'un jeu et d'un investissement scénique stupéfiants. L'installation vidéo d'Alain Pelletier dévoilait un univers visuel trouble et complexe, qui se fondait bien à la mise en scène de Pauline Vaillancourt, parfois un peu statique, mais toujours efficace. Bref, on retiendra de *L'archange* qu'il s'agissait d'une production scénique raffinée, le tout au service d'une œuvre intéressante, mais non transcendante.

Est-ce qu'il y a une vie après la création pour un opéra contemporain canadien ?

Maintenant que ces trois opéras ont été imaginés, composés, travaillés, interprétés et finalement créés devant public, est-ce qu'ils sauront se tailler une

place dans le répertoire si étroit et cloisonné propre à ce genre ? On l'a vu avec *Louis Riel*, les reprises sont possibles, mais à quelle fréquence ? *Louis Riel* a été entendu à plusieurs reprises entre 1967 et 1975, et depuis, silence, un long silence de 30 ans, avant que cette œuvre ne reprenne enfin le chemin de la scène. Somers n'aura pas eu la chance de le réentendre avant sa mort. Qu'en sera-t-il d'*Elia* et de *L'archange* ? Nous ne pouvons qu'espérer que ces œuvres puissent être réentendues, ne serait-ce que pour leur donner un second souffle, une vision nouvelle, une interprétation différente (une réinterprétation), un regard et un public renouvelé, fouillant plus à fond les différentes avenues de l'âme humaine que proposent ces œuvres. Souhaitons que ces institutions qui ont eu le courage de la création aient le courage de la reprise : le courage de faire vivre ces grandes œuvres de notre culture, témoins uniques de notre vision du monde actuel.

FICHES TECHNIQUES

Elia

Musique : Silvio Palmieri

Livret : Silvio Palmieri, avec des textes de Daniele Pieroni, Pier Paolo Pasolini et des extraits de la Bible

Orchestre : Ensemble contemporain de Montréal

Direction : Véronique Lacroix

Mise en scène : Nathalie Deschamps

Distribution : Michèle Losier, *Elia 1* ; Karin Côté, *Elia 2* ; Pascal Charbonneau, *Raffaele* ; Etienne Dupuis, *Carlo* ; Angela Welch, Ariana Chris, Phillip Addis et Philippe Martel, *le quatuor*.

Création : 4 mai 2004, salle Pierre-Mercure, Montréal

Coproduction de l'ECM, du Conservatoire de musique de Montréal et de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal

Louis Riel

Musique : Harry Somers

Livret : Mavor Moore et Jacques Languirand

Orchestre : Orchestre symphonique de McGill

Direction : Alexis Hauser

Mise en scène : François Racine

Distribution (rôles principaux) : Luc Lalonde, *Louis Riel* ; Michael Meraw, *sir John A. Macdonald* ; John Taylor, *Mgr Alexandre Taché* ; Majorie Poirier (27 janvier) et Carla Dirlikov (28 janvier), *Julie Riel* ; Leticia Brewer (27 janvier) et Lana Armstrong (28 janvier), *Marguerite Riel* ; Sylvain Paré, *Thomas Scott* ; Marc Poulin, *sir Georges-Étienne Cartier* ; Julien Patenaude, *colonel Garnet Wolseley* ; Thomas Leslie, *Gabriel Dumont*.

Création : 23 septembre 1967, O'Keefe Centre, Toronto

Production présentée les 27 et 28 janvier 2005, Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, Montréal, par l'Opéra McGill

L'Archange

Musique : Louis Dufort

Livret : Alexis Nouss

Création visuelle : Alain Pelletier

Mise en scène et conception : Pauline Vaillancourt

Distribution : Jean Maheu, *le juge*; Émilie Laforest, *la petite fille*; Fides Krucker, *l'artiste*; Frédérica Petit-Homme, *l'Haïtienne*.

Création : 28 avril 2005, la Station C, Montréal (reprises les 29 et 30 avril et les 5, 6, 7, 12, 13 et 14 mai)

Création de Chants Libres, présenté dans le cadre du festival Elektra

BIBLIOGRAPHIE

BEAUCAGE, R. (2005), « Chants Libres présente *L'Archange* », *La Scena Musicale*, vol. 10, n° 7, p. 44.

DENUT, É. (2002), « Orphée ressuscité? Un panorama de l'opéra contemporain en Europe », *Circuit*, vol. 12, n° 2 (« Opéra aujourd'hui »), p. 9-19.

STUBLEY, E. V. (2005), *Louis Riel 2005, l'histoire*, Programme, Faculté de musique, Université McGill, Montréal.

Elia, Programme, ECM/Conservatoire de musique de Montréal, 2004.

L'Archange, Programme, Chants Libres, 2005.



Panique au musée de la musique!, musiques de différents compositeurs, texte de François Tardif, SMCQ Jeunesse, 1998.