

Première saison de l'Opéra de Montréal Lettre à une cousine

Gilles Marcotte

Numéro 20 (3), 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28950ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1981). Première saison de l'Opéra de Montréal : lettre à une cousine. *Jeu*, (20), 27–34.

première saison de l'opéra de montréal lettre à une cousine

Chère cousine,

Au moment où je commence de vous écrire cette lettre, je n'ai encore vu que les deux premiers spectacles de la saison inaugurale de l'Opéra de Montréal, *Tosca* et *Così fan tutte*, qui seront suivis dans quelques semaines de *La Traviata*. Pourquoi décidé-je de vous confier, à vous, mes réflexions d'amateur sur ces événements? Pour vous embêter un peu, chère cousine, parce que vous n'êtes jamais plus jolie que lorsque le sang vous rosit les joues dans l'ardeur de la discussion. Vous n'aimez pas les mélanges. En musique, vous refusez les oeuvres à programme, et au déploiement symphonique vous préférez les architectures dépouillées du quatuor. Au théâtre, Racine à vos yeux l'emporte sur Shakespeare, et Beckett sur Claudel, dont les pièces ont un quelque chose d'opéradique, pour reprendre le mot de Rimbaud, qui vous gêne. En somme, vous souscrieriez volontiers à ce que disait en 1787 Carlo Goldoni, «que le drame en musique est un ouvrage imparfait, soumis à des règles et à des usages qui n'ont pas le sens commun, il est vrai, mais qu'il faut suivre à la lettre».

C'est là une bonne définition de l'opéra, entre autres possibles; celle, en tout cas, qui met le doigt sur ce qu'il a de plus étonnant quand on regarde, non seulement la scène, mais la salle. Ces gens qui m'entouraient, le soir de *Tosca*, consentaient à un degré exceptionnellement élevé d'arbitraire, eu égard aux normes de vraisemblance qui règnent habituellement sur nos spectacles, à la télévision, au cinéma ou à la scène. Non seulement ils acceptaient que des interprètes, là-bas sur la scène, fissent des gestes et prissent des poses qui manquaient complètement de naturel, dans l'obligation où ils se trouvaient de chanter ce qu'ils avaient à dire; mais encore, ne connaissant pas la langue, les spectateurs subissaient avec patience une action dramatique dont ils ne pouvaient avoir qu'une idée confuse. Près de moi, un monsieur avoua à sa voisine: «C'est long, entre les grands airs...» Mais ce monsieur, je parie, n'aurait pas voulu payer aussi cher pour assister à une soirée d'airs d'opéra. Il était un peu impatient, mais heureux. C'était long, mais sa peine n'était pas perdue. L'air d'opéra ne prend son sens et son véritable éclat que lorsqu'il se produit au sein de conditions (décors, costumes, gestes, salle) qui toutes vont dans le sens de ce qu'il est, un acte d'extériorisation quasi absolue. Je suis toujours étonné quand je lis, sous la plume des critiques, des considérations sur la justesse psychologique de certaines interprétations, la finesse et la profondeur de tel chanteur dans l'expression de la vie intérieure de son personnage. La vie intérieure n'a rien à faire dans l'opéra, et c'est pourquoi, austère cousine, vous n'y êtes pas à l'aise; tout est



Tosca de Puccini. Produit par l'Opéra de Montréal, octobre 1980. Nicole Lorange dans Floria Tosca et Luis Lima dans Mario Cavaradossi. Photo: André Le Coz.

dehors, sans mystère, étalé sur la place. Et quand le grand air se fait entendre, on applaudit, on crie, joignant sa voix à celle qui vient de s'éteindre, interrompant sans vergogne une action dont on sait qu'elle n'a pas à être comprise mais seulement observée, comme un rite. De là vient peut-être que les Québécois francophones, naturellement gueulards, extrovertis, se pressent en aussi grand nombre à l'opéra. Une collectivité qui a produit un Michel Chartrand et l'écoute ne peut que se plaire à ce genre de spectacle.

J'entends déjà que vous vous moquez de moi en lisant ma lettre. Vous demandez d'où je tire l'assurance qui me permet de disserter sur une forme artistique que je connais, sans doute, très imparfaitement. Eh bien, je m'autorise de l'exemple du ministre des Affaires culturelles du Québec, Denis Vaugeois, qui signait dans le programme du premier spectacle un texte assez étonnant. (Il a perdu son poste depuis lors, mais je ne crois pas que ce soit principalement à cause de ce texte.) M. Vaugeois cite Whieland Wagner (d'où vient ce h suspect?), et dit admirer Rolf Lieberman, qui est en effet un grand monsieur. C'est au troisième paragraphe que les choses deviennent vraiment étonnantes: «Nous avons voulu, écrit le ministre, que Montréal soit de celles-là (i.e. les villes dotées d'un opéra), joignant ainsi à l'effort des créateurs, artistes et artisans, le nôtre qui est d'ordre politique certes, mais aussi d'ordre moral et didactique.» L'apparition en queue de phrase de cet «ordre moral et didactique» dont le «nous» gouvernemental serait responsable m'a jeté, chère cousine, dans l'ébahissement le plus complet. Il faut être ministre, et d'un gouvernement qui a commis certain Livre blanc sur la culture, pour associer de

telles considérations à la création d'une compagnie d'opéra! L'opéra est un luxe, un des luxes artistiques (il y en a d'autres) les plus coûteux que puisse s'offrir une société, et on aura beau faire on ne réussira pas à le transformer en oeuvre de bienfaisance. Emporté par les nécessités de la politique, le ministre fera allusion quelques lignes plus bas à «la lignée des grands noms, souvent apatrides, qui ont jalonné l'histoire de l'art lyrique québécois». Autre tentative de justification des dépenses, par le nationalisme cette fois, alors qu'une carrière de chanteur d'opéra ne peut être, on le sait, qu'internationale. Des «apatrides», Alarie et Simoneau, Pavarotti, Vickers, Nilsson, Tourangeau, Caballé? Et s'il en est ainsi, faudrait-il les rapatrier, de gré ou de force? Et devrait-on envisager, si jamais la chose se produit au niveau politique, une sorte de souveraineté-association entre Teresa Stratas et Joseph Rouleau, entre «l'art lyrique québécois» et l'art lyrique du Canada?

Allons bon, je m'échauffe, comme cela m'arrive parfois quand je vois des hommes politiques patauger dans la mare culturelle au nom des intérêts supérieurs de la nation. Mais je ne fais pas que chicaner un (ancien) ministre, qui par d'autres côtés me semble plutôt sympathique. Je me demande s'il n'existe pas un rapport entre le texte que je viens de citer et la politique générale de l'Opéra de Montréal, ou du moins avec les spectacles qu'il a présentés durant sa première saison. Je sens que je vais exagérer, simplifier indûment, mais tant pis, vous me corrigerez. Ce qu'il y a de nouveau à l'Opéra de Montréal, c'est sa naissance même, comme institution, et l'on comprend que Monsieur Vaugois soit légitimement fier d'avoir contribué à le mettre sur pied, après tant de traverses et de chicanes. Cette relance toutefois, cette installation dans sa permanence, ne doit pas être confondue avec un saut qualitatif. Il suffit d'évoquer l'admirable *Tristan* de Jon Vickers et Roberta Knie, il y a quelques années, dans une mise en scène somptueuse et une prestation orchestrale de toute première qualité, pour éviter la confusion. On se souviendra aussi qu'en des temps plus anciens les Festivals de Montréal et l'Opera Guild présentèrent des spectacles qui n'étaient pas tous médiocres, loin de là, et qui parfois même sortaient résolument des sentiers battus. La direction de l'Opéra de Montréal, consciente de l'obligation qui lui était faite de réussir à tout prix, au double sens de ce mot, a joué la prudence: des oeuvres assez populaires pour attirer un vaste public (alors qu'à Toronto par exemple, au cours de la même saison, on donnait la *Lulu* d'Alban Berg); des distributions assez peu éclatantes, parfois à la limite de la compétence minimale; enfin des décors et des mises en scène qui visaient à l'économie. On voit qu'il s'agissait moins d'offrir des spectacles neufs, vivants, excitants, que d'entreprendre l'édification d'une institution. C'était là un but louable, sans doute, conforme à l'idéal «moral et didactique» du ministre, mais pas tout à fait propre à susciter l'enthousiasme du simple amateur que je suis. Je vous rappelle que j'écris cela après n'avoir vu que les deux premiers spectacles de la saison. Le troisième pourrait me donner tort — partiellement. On verra.

La critique des grands journaux montréalais a fort bien reçu *Tosca*, et il faut (toujours?) donner raison à la critique: «plus que remarquable» disait l'un, «brillante relance» disait l'autre. Elle a loué les performances dramatiques et vocales de Nicole Lorange (*Tosca*), Luis Lima (Cavaradossi), Garbis Boyagian (*Scarpia*); les décors et costumes de Robert Prévost, d'une efficacité certaine; la mise en scène fonctionnelle de Jean Gascon; la direction d'orchestre de Charles Dutoit, précise, bien équilibrée. D'où vient donc que, reconnaissant toutes ces qualités, je me sois un peu ennuyé? Je vous prie de croire, chère cousine, que je me suis sévèrement examiné à

ce propos. Après avoir fait le tour des raisons, bonnes ou mauvaises, que j'aurais pu avoir de m'ennuyer, y compris celle d'une très mauvaise place tout au fond du parterre, je me suis arrêté aux suivantes, qui me paraissent avoir une certaine pertinence. La première tient à la correction même du spectacle et de l'interprétation musicale, correction si bien entretenue qu'elle interdit les beaux éclats qui sont la vie de l'opéra. Cette *Tosca* proprement jouée, honnêtement chantée, parfaitement accompagnée par l'orchestre, manque décidément de ce que Moravia appelle — il parle de Verdi mais la remarque touche également Puccini — la «vulgarité»; c'est-à-dire «ce tempérament sanguin, passionné, robuste, explosif», qui transcende les situations les plus forcées et fait du vérisme une vérité. Une *Tosca* vraisemblable, sans excès, sans «vulgarité», risque d'être un contresens.

Ma deuxième raison se transforme en question: un spectacle d'opéra peut-il être vivant s'il ne s'y entend pas *au moins* une grande voix? Souvenez-vous, encore, du *Tristan* de l'Opéra du Québec, que je vous ai forcée à voir, et que vous avez aimé malgré vos préjugés. Roberta était une lseut fort belle, élégante, bien chantée; mais c'est Jon Vickers, très éloigné physiquement du Tristan de la légende, qui emportait tout, le drame entier passait dans sa voix. Peu importait, alors, que l'équilibre idéal de l'opéra fût perturbé, que le sens même de l'oeuvre changeât à cause du déplacement du centre d'intérêt vers le pôle masculin, puisque l'essentiel était là, «l'illusion de la signification absolue, hors du langage de la communication» (Catherine Clément). J'ai compris que j'étais devenu un véritable spectateur d'opéra quand, il y a je ne sais plus combien d'années, j'ai cessé d'être dérangé par la silhouette bedonnante de Richard Tucker alors qu'il chantait «La fleur que tu m'avais jetée» avec la compagnie du Metropolitan Opera — et au Forum encore! À aucun moment ce miracle ne s'est produit dans la *Tosca* de l'Opéra de Montréal. Vous me direz, cousine, vous qui êtes si raisonnable quand on vous parle de choses qui ne vous intéressent pas profondément, l'opéra par exemple, que j'espérais trop. J'en conviens aisément.

C'est pourquoi d'ailleurs, avant d'aller voir le deuxième spectacle de la saison, *Così fan tutte* de Mozart, j'avais décidé de modérer mes ambitions comme on dit. Je me disais: à défaut de grandes voix, on me donnera de l'animation, de la gaieté, du mouvement, de la grâce. On est doué, au Québec, pour ce genre de marivaudage. J'ai souvenir d'un *Così* présenté par les Festivals de Montréal, sous la direction de Ferdinand Leitner, qui avait du charme sinon toute la perfection désirable. C'est que le théâtre chanté de Mozart est le plus naturel qui soit, malgré les conventions extrêmement visibles qui le régissent, ou plus justement à cause d'elles. On chante là-dedans, comme si l'être humain n'était fait que pour ça, comme si de toute éternité la musique était faite pour le drame, et le drame pour la musique.

Eh bien, ma pauvre cousine, et je le regrette d'autant plus que pour vous l'opéra mozartien est le seul à pouvoir se réclamer pleinement de la musique, c'est raté. Enfin, à peu près. Les décors, évoquant, je ne sais plus moi, le Bauhaus, ou un intérieur japonais, ou une maison au bord de mer à Deauville, suggèrent tout sauf la grâce, et les costumes ajoutent au méli-mélo. La mise en scène? Je vous dirai seulement que les changements de décors à vue, effectués par des garçons et filles masquées, rappellent ce qu'on faisait chez les Compagnons de Saint-Laurent il y a trente ans, la bonne humeur en moins. Quant aux interprètes, on a l'impression qu'ils se sont trompés d'opéra, s'en aperçoivent et tentent désespérément, par



Così fan tutte de Mozart. Opéra de Montréal, février 1981. Colette Boky (Despina), Joseph Rouleau (Don Alfonso), Clarice Carson (Fiordiligi), Gabrielle Lavigne (Dorabella). Photo: André Le Coz.

à-coups, de revenir chez Mozart. Malgré quelques bons moments Clarice Carson et Gabrielle Lavigne demeurent guindées comme des bigotes d'opérette, tandis que Paul Trépanier et Dominic Cossa, s'essayant à la drôlerie, ne réussissent qu'à faire les épais. Seuls Colette Boky et Joseph Rouleau, qui par ailleurs ne sont pas des mozartiens extrêmement raffinés, paraissent savoir un peu ce qu'ils sont venus faire dans cette galère. La musique, je n'en parle à la toute fin que parce qu'elle n'était pas très souvent au rendez-vous, ni dans la fosse d'orchestre où les musiciens jouaient assez mollement sous la direction peu inspirée de Mario Bernardi, ni sur la scène.

Je vous imagine, ô sévère cousine, et plus sévère que je ne l'ai été moi-même dans les lignes qui précèdent, fort contente d'avoir résisté à la tentation que vous aviez eue de venir à Montréal pour voir *Così*. Vous auriez été déçue, assurément, vous n'auriez pas retrouvé dans le spectacle de l'Opéra de Montréal la perfection des beaux disques que vous déposez délicatement sur votre électrophone — pas un «système de son», grands dieux! —; et les subtils discours que vous me fîtes il y a quelque temps sur la cruauté de cette oeuvre, la violence des coups que s'y échangent les protagonistes sous des apparences de badinerie, auraient eu quelque peine à retrouver leur objet. Pourtant, j'hésite à vous donner raison. Que serait un opéra qui ne subirait pas l'épreuve de la scène? Vos interprétations endisquées de *Così fan tutte*, si émouvantes soient-elles, n'amputent-elles pas l'oeuvre du risque essentiel que lui fait courir la représentation? Oui, vous avez eu tort de ne pas venir; et pour moi, j'estime ne pas avoir perdu ma soirée. C'est fait pour ça, aussi, une compagnie d'opéra: dans ses bonnes comme dans ses mauvaises soirées, nous faire prendre

ou reprendre contact avec les oeuvres dans la totalité de leur représentation. Il est possible de soutenir qu'une représentation, même médiocre, donne seule accès à ce qui se risque vraiment dans l'opéra, la musique livrée à la parole, au geste, au châtoyant du décor, la Voix souveraine aux aléas d'une intrigue mondaine.

Et puis foin de ces discussions, de ces distinguo, de ces rafistolages dialectiques, j'ai assisté hier soir, 1er juin 1981, à un spectacle entièrement convaincant: l'opéra dans la magnifique impudeur de son luxe et de sa volupté. Oubliez donc les petites choses désagréables que j'ai écrites au début de cette lettre, chère cousine, et laissez-moi vous parler de *La Traviata* avec l'enthousiasme qui convient. On a sans doute englouti dans ce spectacle les économies réalisées sur les précédents. Mais le tout n'est pas de dépenser, il faut encore, il faut surtout qu'il y paraisse, et l'équipe sud-américaine de Roberto Oswald (pour la mise en scène, les décors, les éclairages) et Anibal Lapiz (pour les costumes), qui nous avait donné le *Tristan* d'il y a quelques années, a encore une fois fait merveille. J'avais craint que l'utilisation du rideau transparent sur lequel se promènent des nuages colorés ne produisît dans *La Traviata* l'impression du déjà vu, mais dès le premier tableau mes appréhensions ont disparu, j'ai oublié l'artifice pour n'en retenir que l'effet, celui d'un climat de rêve qui s'accorde éminemment à cette fête équivoque du pur amour et du plaisir décadent.

Dès les premières images, donc, dès que s'est fait entendre aux violons la mélodie outrageusement sentimentale que vous savez, dès qu'est apparue sur la scène la foule des choristes, j'ai su que ce soir-là *La Traviata* vivrait, et que bientôt — sortons les clichés, soyons un peu gnangnan, c'est le temps ou jamais — j'aurais pour Violetta les yeux d'Alfredo. À vrai dire l'Alfredo de Gaetano Scano n'est pas très brillant: bien que pourvu d'une fort bonne voix, il chante sans aucune chaleur et se comporte, après avoir été agréé par Violetta, comme un comptable qui viendrait de recevoir une promotion. Violetta méritait mieux, Diana Soviero méritait tout! Je n'ai pas vu et entendu les plus grandes Violetta du dernier quart de siècle, mais il m'est difficile d'imaginer une interprétation plus profondément émouvante, aussi totalement engagée, que celle de la jeune Américaine. La voix est moelleuse, souple, sensuelle; et la présence scénique saisissante. Quand je constate, par surcroît, qu'Allan Monk nous fabrique un Giorgio Germont de très bonne classe, que les rôles mineurs sont tenus avec élégance, que Frantz-Paul Decker croit à la musique de Verdi, je n'ai pas le goût de pinailler sur les détails, et j'oublie même l'insignifiance d'Alfredo. Je suis heureux, je suis à la fête, je marche comme un benêt.

Si l'on m'avait dit, au temps de ma trop sage jeunesse, qu'un jour je serais conquis par *La Traviata*, j'aurais été sans doute fort étonné, et plus sceptique encore qu'étonné. Aujourd'hui, je n'ose l'avouer qu'à vous, chère cousine, qui aurez pour moi de l'indulgence sinon de la compréhension. Je ne l'écrirais pas dans une revue comme *Jeu*, par exemple, où les opérations théâtrales sont scrutées à la loupe d'une sévère modernité critique. La mention du titre de cette revue m'amène d'ailleurs à m'interroger sur ce qui s'est vécu hier. Il n'est pas question de nier que *La Traviata* soit une des oeuvres les plus éculées du répertoire. On ne l'entend pas, on la réentend; on se glisse dans ses mélodies archi-connues comme dans un vieux vêtement, porté cent fois. Parlons aussi du confort idéologique, puisque la bourgeoisie se donne là, au sein du luxe dont elle rêve sans cesse, l'illusion d'une pureté amoureuse qui échapperait à tous les conditionnements socio-économi-



La Traviata de Verdi. Opéra de Montréal, juin 1981. Photo: André Le Coz.

ques. (Vous voyez, j'ai bien appris ma leçon.) Un Patrice Chéreau peut-être, à ce qu'on m'a dit, pourrait à la rigueur donner de *La Traviata* une interprétation subversive, mais ce n'est évidemment pas ce qui s'est passé à l'Opéra de Montréal. N'aurions-nous célébré, hier soir, que la fête nostalgique d'une bourgeoise déclinante qui se replongerait dans ses rêves morts pour n'avoir pas à vivre des temps nouveaux?

Dans un livre fort savant que je viens de parcourir, *Idéologies de l'opéra* (Presses Universitaires de France), Philippe-Joseph Salazar parle, après tant d'autres, de la mort de l'opéra. Cette mort serait manifestée par la popularité même dont il jouit présentement, par la prolifération d'enregistrements d'oeuvres presque totalement oubliées, par l'intérêt dévorant que lui porte le discours critique. «Une culture vivante et créatrice, écrit-il, ne devrait pas être fascinée par l'opéra *tel qu'il s'écrit et se présente* — et cela est — et tel qu'il se réalise à titre de savoir: l'opéra devient objet de science, interne à soi-même (c'est la redécouverte d'opéras inconnus... et inappréciés de leur temps, etc.), et externe: cet art de la *rei-praesentatio du monde* que fut l'opéra l'est plus que jamais; mais au même moment où il se dote d'un discours sur soi, c'est sa mort qu'il avère. Ce savoir est sa mort.» Donc, après la mort de Dieu célébrée par Nietzsche, voici la mort de l'opéra, puis — pour faire bonne mesure — celle du théâtre (pourquoi pas?), de la musique, de la peinture, du roman, de la littérature, continuez si cela vous amuse, nous n'en sommes pas à une mort près dans cette deuxième partie du vingtième siècle! L'affirmation de Salazar repose sur le présumé très répandu, chez les sociologues en particulier, que l'oeuvre n'a de valeur et de signification réelles que dans le temps qui la fait et la voit naître. Ma foi,

j'ai là-dessus quelques doutes. De toute évidence, mon rapport avec *La Traviata* n'est pas celui du public contemporain de sa création, mais il n'est pas non plus (pas seulement) celui d'un nostalgique avec les cadavres exquis de sa culture. L'opéra de Verdi ne devient-il pas aujourd'hui l'*autre* de ma culture, la figure non pas de son passé mais de sa différence, de ce sans quoi nos ruptures toujours répétées s'aboliraient dans la stérilité du même? Par leur somptuosité, leur caractère résolument rétro, les décors et la mise en scène de Roberto Oswald marquaient fortement cette altérité; *La Traviata* disait ainsi son appartenance au «musée imaginaire», et nous devenait aussi étrangère et aussi familière, aussi émouvante également, qu'un masque nègre.

Mais assez, je commence à rôder du côté des généralités prétentieuses, et le sourire que je vois naître à la commissure gauche de vos lèvres risque de se transformer en éclat de rire. Évitez cela, si possible. À l'an prochain, chère cousine? Vous aurez le choix entre Puccini (encore), Verdi (encore), Donizetti (de la passion) et Massenet (encore de la passion). Non, vous ne viendrez pas. Mais si vous rencontrez Monsieur Vaugois dans quelque salon de la Vieille Capitale, dites-lui merci de ma part, s'il vous plaît.

Opéradiquement vôtre,

gilles marcotte