



L'Opéra

Revue québécoise d'art lyrique

NUMÉRO 23 • PRINTEMPS 2020

L'OPÉRA... AUX TEMPS DU CORONAVIRUS (COVID-19)!

RENCONTRE
Grégoire Legendre, une mission lyrique
accomplie à Québec!

PORTRAIT
Jessica Latouche, un coup de foudre
avec l'art lyrique!

PROFIL
Le Théâtre lyrique de la Montérégie

CODA
Médiation de la musique et opéra

ENTRETIEN AVEC

MARIE-NATHALIE LACOURSIÈRE

... l'expressivité du corps
au service de l'opéra

SAISON

20·21

LA TRAVIATA

VERDI

JENUFA

JANÁČEK

LA BEAUTÉ DU MONDE

BILODEAU | BOUCHARD

LES NOCES DE FIGARO

MOZART

OPÉRA À LA CARTE

RIDERS TO THE SEA

VAUGHAN WILLIAMS

TANGUAY-LABROSSE | KEMEID

4 OPÉRAS

À PARTIR DE
119\$

ABONNEZ-VOUS !

abonnement.operademontreal.com

L'Opéra

Revue québécoise d'art lyrique

PRINTEMPS 2020 Numéro 23



Yves Renaud

Nelligan de Tremblay et Gagnon,
Théâtre du Nouveau Monde, 2020

30



TamPhotography

Street Scene de Kurt Weill, Opéra McGill, 2020

31



Antoine Saito

La Vie Parisienne d'Offenbach, Atelier d'opéra de l'Université de Montréal, 2020

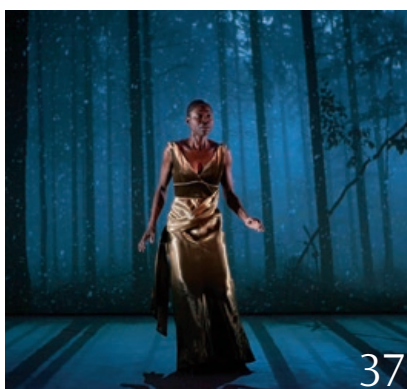
32



Jean-Sébastien Jacques

Cendrillon de Massenet, Atelier d'opéra du
Conservatoire de Montréal, 2020

33



John Lauener

«Century Song», Théâtre Centaur, 2020

37

5 Éditorial

L'opéra... aux temps du coronavirus

6 Actualités

6 Événements

8 Artiste d'ailleurs, ici Christopher Allen

8 Artiste d'ailleurs, ici Patricia Petibon

9 Témoignage Kent Nagano

9 In memoriam Flavia Gervasi

10 Artistes sur la route

11 Nouvelles

12 Entretien

Marie-Nathalie Lacoursière

16 Rencontre

Grégoire Legendre

18 Dossier

Don Quichotte à l'opéra : En quête d'une véritable
histoire d'amour ?

22 Rétrospective

22 *La Flûte enchantée*

23 Teatro alla Scala de Milan

24 Portrait

24 Jessica Latouche

25 Profil

Théâtre lyrique de la Montérégie

27 Critiques

Opéra de Montréal

28 *Written on Skin*

Théâtre du Nouveau Monde

30 *Nelligan*

Opéra McGill

31 *Street Scene*

Atelier d'opéra de l'Université de Montréal

32 *La Vie parisienne*

Atelier d'opéra du Conservatoire de Montréal

33 *Cendrillon*

Orchestre symphonique de Montréal

34 *Le dernier voyage de Schubert*

Salle Bourgie

34 *À la cour des Gonzague*

Orchestre Métropolitain

35 *Mozart grandeur nature*

Orchestre symphonique de Laval

36 *L'Hymne à la joie*

Les Méandres

36 *Exitum*

Les Violons du Roy

37 *Cantates de Bach, un regard vers nous*

Centaur Theatre

37 *Century Song*

Metropolitan Opera de New York

38 *Le Vaisseau fantôme*

41 Calendrier

42 Coda

Médiation de la musique et opéra

L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA

DIRECTION ET RÉDACTION

Daniel Turp, directeur
Judy-Ann Desrosiers, rédactrice en chef
Matilde Legault, secrétaire de rédaction

MARKETING ET COMMUNICATIONS

Florence Troncy, codirectrice
Claudine Jacques, codirectrice

SECRÉTARIAT ET ADMINISTRATION

Christine Paré, responsable

CONCEPTION GRAPHIQUE

Infographie I-Dezign, graphisme et typographie
Nathalie Turcotte, designer graphique

DIRECTEUR NUMÉRIQUE

François Xavier Saluden

CONSEILS MUSICOLOGIQUES

Pascal Blanchet
Justin Bernard
Chantal Parent

CONSEILLÈRE JURIDIQUE

Ysolde Gendreau

IMPRESSION

L'Empreinte

AVEC LA COLLABORATION DE

Marie-Hélène Benoit-Otis, musicologue
Louis Bilodeau, musicologue
Irène Brisson, musicologue
Éric Champagne, compositeur
Jérémie de Pierre, flûtiste
Judy-Ann Desrosiers, musicologue
Michel Duchesneau, musicologue
Benjamin Goron, musicologue
Federico Lazzaro, musicologue
Francis Leclerc, violoncelliste
Matilde Legault, musicologue
Jean-Jacques Nattiez, musicologue
Antoine Sylvestre, étudiant en musicologie
Émilie Versailles, chanteuse lyrique
Alexandre Villemaire, musicologue

LES 23 PREMIERS NUMÉROS DE

L'Opéra
Revue québécoise d'art lyrique



L'Opéra • Revue québécoise d'art lyrique

Faculté de musique, Université de Montréal – 200, avenue Vincent d'Indy, Montréal (Québec) H2V 2T2
Téléphone : 514-343-6111 poste 2801 – www.revuelopera.quebec – info@revuelopera.quebec

Fondée en 2014

L'Opéra • Revue québécoise d'art lyrique est publiée sous l'égide de l'Oqal • l'Observatoire québécois d'art lyrique, un organisme sans but lucratif et un organisme de bienfaisance.

L'Oqal

Observatoire québécois d'art lyrique

La revue est un outil d'information sur la vie lyrique au Québec et le rayonnement de ses artistes à travers le monde. Elle se veut un instrument de communication, d'échange et de dialogue avec toutes les personnes qui se passionnent pour l'art total qu'est l'opéra.

ABONNEMENTS

4 numéros par année
(automne, hiver, printemps et été)

Abonnement individuel : 60 \$
Abonnement institutionnel : 100 \$

Frais de poste et taxes inclus

www.revuelopera.quebec/abonnement

TPS : 841 744 576 RT 0001
TVQ : 122 028 9288 TQ 0001
ARC : 841744576 RR0001

Tous droits réservés

© OQAL • Observatoire québécois d'art lyrique, 2020

Toute reproduction, adaptation ou traduction est interdite sauf avec accord de la direction. Tous les efforts ont été faits pour obtenir l'autorisation des titulaires des droits d'auteur. Dans le cas d'un document utilisé par inadvertance ou dans l'hypothèse où il s'est avéré impossible de retrouver le titulaire des droits d'auteur, la reconnaissance d'un tel droit se fera dans un numéro ultérieur de la revue.

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN 2368-3104

Notes de la rédaction :

Dans la revue, le pluriel masculin englobe parfois les deux genres, dans le seul but de ne pas alourdir le texte.

Les opinions exprimées par les auteurs dans cette revue ne reflètent pas nécessairement celles de la rédaction.



L'Opéra • Revue québécoise d'art lyrique remercie pour leur soutien



La photographie de couverture de Marie-Nathalie Lacoursière a été réalisée par Jean-Claude Etelain.

Le logo L'Opéra • Revue québécoise d'art lyrique a été conçu par Melissa Jean-Brousseau.

L'OPÉRA... AUX TEMPS DU CORONAVIRUS

Tout comme l'amour, qui aux temps du choléra, et sous la plume de l'écrivain colombien nobélisé Gabriel García Márquez, a survécu à une épidémie, tout indique qu'en cette période difficile, l'opéra survivra aux temps du coronavirus.

Si l'éclosion de la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19) a entraîné à ce jour l'annulation et le report de plusieurs événements lyriques au Québec et ailleurs dans le monde, la pandémie n'a heureusement pas eu comme résultat de priver les opérâphiles des plaisirs de l'art lyrique. Nombreuses sont les compagnies lyriques qui ont multiplié les initiatives pour donner accès aux productions qu'elles ont présentées durant les années antérieures, voire au cours de la présente saison 2019-2020. C'est le virage numérique effectué par ces compagnies, qui avait fait l'objet d'un *Dossier* dans les pages de la présente revue (« L'Opéra à l'ère numérique », *L'Opéra*, n° 13, p. 17) qui leur permet de prendre de telles initiatives et d'offrir à leurs publics en confinement la possibilité de visionner les plus grandes œuvres du répertoire.

Ainsi, avant même d'annoncer l'annulation complète de sa présente saison et dans le cadre de ses nouvelles « Nightly Met Opera Streams », le Metropolitan Opera de New York a ouvert le bal à la mi-mars en diffusant des opéras projetés antérieurement dans le cadre de la série Met en direct. Le temple autrichien de l'opéra qu'est le Wiener Staatsoper a aussi rendu plusieurs de ses productions accessibles. Comme les deux précédentes compagnies dont l'offre numérique était déjà existante, le Théâtre de La Monnaie de Bruxelles a donné accès à sa programmation qui est aussi diversifiée qu'innovante.

On assiste aussi à l'éveil numérique des compagnies lyriques de la capitale française. L'Opéra national de Paris a rendu accessible plusieurs de ses productions, notamment celle de *Don Giovanni* qui nous aura permis de voir et d'entendre deux artistes lyriques du Québec, Étienne Dupuis dans le rôle-titre et Philippe Sly qui incarne Leporello. L'Opéra Comique de

Paris a également choisi de rendre accessibles plusieurs de ses récentes productions.

Aux compagnies lyriques susmentionnées, dont les opéras en ligne font l'objet d'une mention dans le nouveau calendrier numérique qui se trouve à la page 41 du présent numéro, on peut ajouter le Royal Opera House Covent Garden, le Grand Théâtre de Genève, le Gran Teatre del Liceu de Barcelone, le Staatsoper Unter den Linden de Berlin et le Bayerische Staatsoper qui ont également décidé de satisfaire les besoins de leurs publics qui peuvent d'ailleurs, en temps de pandémie et de confinement, investir davantage de leur temps dans le visionnement d'opéras.

Une ombre au tableau, celle de l'absence de nos compagnies lyriques québécoises qui ne sont de toute évidence pas en mesure d'offrir à leurs publics l'accès à leurs productions à défaut d'avoir compris la nécessité d'effectuer le virage cinématographique – numérique aurait été le terme le plus approprié – que nous appelions pourtant de nos vœux dans les pages de cette revue (*L'Opéra*, n° 5, p. 5). Si la première expérience de l'Opéra de Montréal avec la projection de sa production de *Carmen* le 23 février dernier est digne de mention, qui ne voudrait pas voir ou revoir la superbe production de *Written on Skin* présentée en début d'année à l'Opéra de Montréal ou celle de *La Flûte enchantée* qui fut très appréciée lors du Festival d'opéra de Québec à l'été 2018? Ne voudrions-nous pas que ces productions et tant d'autres puissent être visionnées sur tous les continents de la planète lyrique? Il est plus urgent que jamais de rattraper le retard et prendre les mesures qui s'imposent pour que le Québec se taille une place dans ce nouveau monde numérique de l'opéra.

La pandémie n'aura pas empêché l'équipe de *L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique* de vous livrer une version numérique du présent numéro en ce début de printemps 2020. Le travail de la nouvelle rédactrice en chef Judy-Ann Desrosiers – qui a pris la relève de Gabrielle Prud'homme

à qui la revue doit beaucoup et que je remercie pour tout le travail accompli pendant son mandat – et celui de Matilde Legault, qui a été promue quant à elle au poste de secrétaire de rédaction, nous permet de vous présenter un autre numéro riche en informations et en analyses. Je tiens par ailleurs à saluer la contribution de trois nouveaux critiques, François Leclerc, Antoine Sylvestre et Alexandre Villemare, mais aussi celle de Kent Nagano qui a rédigé un message d'espoir aux temps du coronavirus que nous reproduisons à la page 9 du présent numéro.

En raison des annulations d'événements que nos collaborateurs devaient couvrir, la section *Critiques* est moins dense qu'à l'habitude. Bien que nous mentionnions dans la rubrique « Événements » de la section *Actualités* des productions, concerts et récitals qui ont été annulés ou sont susceptibles de l'être dans les prochaines semaines (nous les aurons ainsi en mémoire!), la présentation du calendrier dans sa version chronologique, événementielle et cinématographique n'était plus de mise. La poursuite des diffusions de l'émission *Place à l'opéra* justifiait le maintien du calendrier radiophonique et un nouveau calendrier numérique présente les opéras dont la mise en ligne a été annoncée au moment de la publication du présent numéro.

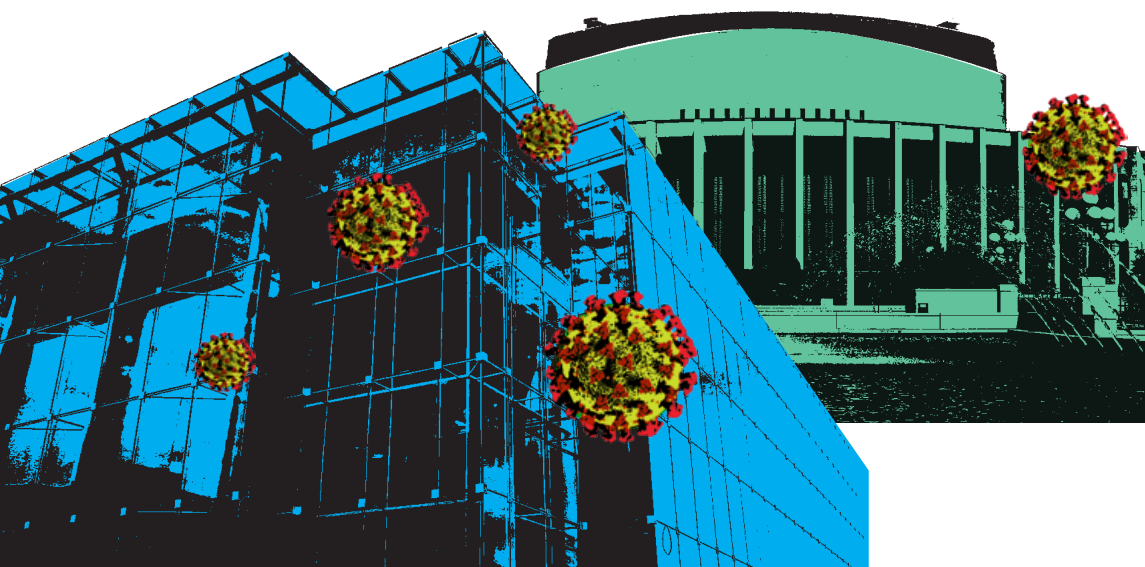


Un dernier mot au sujet de la Journée d'étude « Les mises en scène d'opéra » que l'Observatoire québécois d'art lyrique a prévu organiser le 22 mai 2020 au Piano Nobile de la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts de Montréal et à laquelle plusieurs personnes se sont déjà inscrites. L'événement a dû être reporté en raison de la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19) et nous espérons maintenant pouvoir tenir cette journée d'étude durant l'automne 2020.

Quoi qu'il en soit, il sera question de mises en scène d'opéra dans le prochain numéro de la revue car vous pourrez y lire un *Entretien* avec Jean-Jacques Nattiez, auteur de l'essai *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*. Le grand musicologue québécois présentera en outre une synthèse de cet ouvrage dans le *Dossier* de ce numéro 24 (Été 2020).

Bonne lecture de *L'Opéra... aux temps du coronavirus*!

Daniel Turp





Flannan Obé

NDLR : En raison de la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19), plusieurs des événements mentionnés ci-après ont été annulés ou sont susceptibles de l'être.

PROGRAMMATION HAUTE EN COULEUR À LA SALLE BOURGIE

Il y en aura pour tous les goûts lyriques à la Salle Bourgie pour la fin de la saison 2019-2020! Le 1^{er} avril, dès 19 h 30, ce sont des instrumentistes du Festival de Marlboro du Vermont qui se rassembleront afin de présenter des œuvres de Respighi, Brahms et Mendelssohn. La soprano Lauren Pearl Eberwin prêtera sa voix dans la cantate *Il Tramonto* de Respighi.

À l'occasion de la semaine pascale, les ensembles Scholastica et Les Idées heureuses uniront leurs forces afin de présenter un hommage à Jeanne Mance, Paul de Chomedey de Maisonneuve ainsi qu'à Marguerite d'Youville. Sous la direction de Rebecca Bain et avec la soprano Angèle Trudeau, des œuvres de musiques françaises du XVII^e siècle pour luth et orgue seront présentées, accompagnées de chants liturgiques des hospitalières de Ville-Marie. Le concert se déroulera le vendredi 10 avril dès 15 h.

Les concerts lyriques sont à l'honneur dans le cadre du Festival Palazzetto Bru Zane. Intitulé « Les Fleurs du mâle », le premier concert du festival, qui présentera des airs d'opérettes et de chansons coquines de café-concert, regroupera des œuvres de Massenet, Chausson, Hervé, Honegger, Lecocq, Dubost et Hahn. Ces œuvres seront interprétées par la soprano Norma Nahoun, la mezzo-soprano Marie Gautrot, la violoncelliste Pauline Buet et le pianiste David Violi, le samedi 18 avril dès 20 h. Le 19 avril, à 14 h 30, ce sont la soprano Lara Neumann, le ténor Flannan Obé et l'accordéoniste Pierre Cussac, qui présenteront les airs burlesques tirés des opéras-bouffe *Sauvons la caisse* de Charles Lecocq et *Faust et Marguerite* de Frédéric Barbier.

En collaboration avec le Studio de musique ancienne de Montréal et dans le cadre de l'*Intégrale des cantates de J.S. Bach*, la Salle Bourgie présentera les cantates « *Du Hirte Israel, höre* » BWV 104 et « *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* » BWV 136, sous la direction d'Andrew McArneray. Ce sont la soprano Stephanie Manias, le contre-ténor Nicholas Burns, le ténor Jacques-Olivier Chartier ainsi que le baryton Clayton Kennedy que les mélomanes auront l'occasion d'entendre le 26 avril prochain à compter de 14 h 30.

C'est tout en baroque que la Salle Bourgie poursuit sa programmation, puisqu'elle présentera, en collaboration avec l'ensemble Clavecin en concert, *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier, le 1^{er} mai à 19 h 30. Dans une mise en scène de Marie-Nathalie Lacoursière et avec Luc Beauséjour à la direction musicale, la production présentera les interprètes Philippe Gagné, Anne-Marie Beaudette, Stéphanie Pothier, Nicholas Burns, Olivier Laquerre, Jacqueline Woodley, Ariadne Lih, William Duffy ainsi que Pierre Rancourt.

Le dernier concert de la saison se fera avec Les Violons du Roy qui présenteront *La Senna festeggiante (La Seine en fête)* de Vivaldi. Le chef Jonathan Cohen a choisi comme solistes la soprano Ana Quintans, la mezzo-soprano Anna Reinhold et le baryton-basse Ashley Riches. Ce concert sera présenté le 4 juin à 20 h à la salle Raoul-Jobin du Palais Montcalm de Québec et sera repris le lendemain 5 juin à la Salle Bourgie à compter de 19 h 30.

LES REQUIEM DE FAURÉ ET DURUFLÉ PAR LES VIOLONS DU ROY

Les 2 et 3 avril prochains, Les Violons du Roy présenteront le *Requiem* op. 48 de Fauré ainsi que le *Requiem* op. 9 de Duruflé. Ce sont Lydia Teuscher, Julie Boulianne, Jean-François Lapointe et La Chapelle de Québec, sous la baguette de Bernard Labadie, qui donneront vie à ces grandes œuvres. Trois représentations de ce concert auront lieu, les deux premières au Palais Montcalm de Québec les 2 et 3 avril à 20 h, la troisième, à la Maison symphonique de Montréal le 4 avril à 19 h 30.

TROIS RÉCITALS À LA SOCIÉTÉ D'ART VOCAL DE MONTRÉAL

Ayant pour but de promouvoir la musique vocale de tous les répertoires, la Société d'art vocal de Montréal offre dans son Café d'art vocal de nombreux récitals pour souligner les nouveaux talents d'ici encore une fois cette année. Le 5 avril prochain à 11 h 30, c'est le ténor Marcel D'Entremont qui offrira un récital de chants folkloriques, accompagné par le pianiste Jérôme de los Santos. Le 12 avril, la mezzo-soprano Rihab Chaieb, accompagnée par Jennifer Szeto, chantera des œuvres de Falla, Ives, Poulenc ainsi que Schumann. Ce récital aura lieu à la Salle de concert du Conservatoire de musique de Montréal dès 15 h.

Au mois de mai, ce sera au tour de la soprano Vanessa Croome de s'offrir en récital au Café d'art vocal. La résidente de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal sera accompagnée par la pianiste Julie Choi pour présenter des airs de Mendelssohn, Mozart et Schubert. L'événement se déroulera le 17 mai à 11 h 30. Par la suite, Isaiah Bell, accompagné par Michael McMahon au piano, interprétera des œuvres de Brahms, Liszt et Schumann. Le jeune ténor livrera sa performance le 31 mai dès 15 h, à la Salle de concert du Conservatoire de musique de Montréal.

LE STABAT MATER DE PERGOLESÌ PAR I MUSICI DE MONTRÉAL

Dans le cadre de la semaine pascale, l'Orchestre de chambre I Musici de Montréal présentera le *Stabat Mater* de Pergolesi à la Salle Bourgie. Le concert qui se déroulera le 9 avril à 11 h et puis à 18 h mettra à l'honneur la soprano Myriam Leblanc et la mezzo-soprano Maude Brunet.

LABADIE ET GABEL DIRIGENT BEETHOVEN À L'OSQ

Le 16 avril prochain, Bernard Labadie dirigera la *Messe en do majeur* de Beethoven à l'Orchestre symphonique de Québec (OSQ). En présence du Chœur de l'OSQ et



Olivier Laquerre



Jean-François Lapointe

du Chœur de la Faculté de musique de l'Université Laval, les solistes Anna-Sophie Neher, Rihab Chaieb, Lawrence Wiliford et Hugo Laporte participeront aussi à cet événement qui s'inscrit dans le cadre de la commémoration du 250^e anniversaire de naissance du grand compositeur. Le concert débutera à 19 h 30.

Pour terminer sa saison, l'OSQ présentera, le 27 mai prochain dès 20 h, l'opéra *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel dans une version de concert. Sous la baguette de Fabien Gabel, ce sont Chloé Briot, Hélène Guilmette, Robert Huard, Jean-François Lapointe, Geneviève Lévesque, Marie-Ève Munger, Chantal Parent, François Piolino et Stéphanie Pothier qui agiront comme solistes. Des œuvres d'Aubert, Schmitt, Debussy, Poulenc et Duparc seront également jouées lors de ce concert présenté à la salle Louis-Frédette du Grand Théâtre de Québec.

LA BELLE HÉLÈNE D'OFFENBACH AU TALL

Pour sa dernière production de l'année, le Théâtre d'art lyrique de Laval (TALL) présentera *La Belle Hélène* d'Offenbach. Les représentations auront lieu au Théâtre Marcellin-Champagnat le 17 avril à 20 h et le 19 avril à 14 h.

LE FESTIVAL ESPAGNOL DE L'OSM

Les 28, 29 et 30 avril prochains, à compter de 20 h, aura lieu le Festival espagnol à l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM). Dirigés par Juanjo Mena, les trois concerts présenteront des œuvres espagnoles ou à saveur latine. La première soirée sera dédiée aux compositeurs de Falla, Sor, Sánchez-Verdú, Montsalvatge, mais aussi Debussy et Ravel. Le deuxième soir donnera lieu à l'interprétation d'œuvres de Rodrigo, Guridi et Arriaga. Puis, le dernier concert mettra en vedette des œuvres de Falla, Clermont Pépin ainsi que Turina. C'est la jeune mezzo-soprano Clara Mouriz qui prêter sa voix à ces musiques aux couleurs espagnole et latine.

Par la suite, l'OSM et le chef Jérémie Rhorer présenteront le concert « Légendes : De *Zarathoustra* à *L'Oiseau de feu* », avec des œuvres de Ravel, de Stravinsky ainsi qu'une création mondiale de Katia Makdissi-Warren. La soirée mettra en vedette la soprano Patricia Petibon ainsi que le chanteur soufi Anouar Berrada. Le concert se déroulera à la Maison symphonique de Montréal le 20 mai à 20 h. Des reprises, sans la présence de Berrada, auront lieu les 21 et 24 mai, à 19 h et 14 h 30 respectivement.

Puis, les 26, 27 et 28 mai à 20 h, Kent Nagano dirigera le *Requiem* op. 48 de Fauré ainsi que des œuvres liturgiques de Messiaen. Le chef de l'OSM a invité la soprano Myriam Leblanc et le baryton Étienne Dupuis pour l'occasion.

Pour terminer sa dernière saison, Kent Nagano dirigera la *Symphonie n° 2* dite « Résurrection » de Mahler les 2, 3 et 4 juin. Ce sont les chanteuses Camilla Tilling et Mihoko Fujimura, accompagnées par le Chœur de l'OSM qui interpréteront cette œuvre grandiose. Toutes les représentations auront lieu à la Maison symphonique de Montréal.

HANSEL ET GRETEL À TEMPÊTES ET PASSIONS

Le 2 mai prochain, à 14 h, à la Chapelle du Musée de l'Amérique francophone, la compagnie lyrique Tempêtes et passions proposera d'entendre l'opéra *Hansel et Gretel* d'Humperdinck dans une adaptation du metteur en scène François Racine. Les interprètes qui prendront part à cette production sous la direction de Sylvain Landry sont Marie-Andrée Mathieu, Marie-Michèle Roberge, Chantale Parent, Marc-André Caron, Lysiane Tremblay ainsi que Jessica Latouche. L'accompagnement au piano sera assuré par Jean-François Maillou.

À L'OPÉRA DE QUÉBEC, *DIE FLEDERMAUS (LA CHAUVÉ-SOURIS)* DE JOHANN STRAUSS II

L'Opéra de Québec terminera sa saison avec la production de *Die Fledermaus (La Chauve-Souris)* de Johann Strauss II. Le directeur général et artistique a rassemblé une distribution très québécoise en faisant appel à Dominique Côté, Christopher Dunham, Marie-Ève Munger, Pascale Spinney, Magali Simard-Galdès, Steeve Michaud, Hugues Saint-Gelais, Robert Huard, ainsi que le comédien Jack Robitaille. La direction musicale sera assurée par Jean-Marie Zeitouni et la mise en scène a été confiée à Alain Gauthier. La première aura lieu à la salle Louis-Frédette du Grand Théâtre de Québec le 16 mai à 19 h et les trois autres représentations sont prévues pour les 19, 21 et 23 mai à 20 h.

DIE ZAUBERFLÖTE (LA FLûTE ENCHANTÉE) PAR BARRIE KOSKY À L'OPÉRA DE MONTRÉAL

L'Opéra de Montréal terminera sa saison 2019-2020 avec la présentation de *Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)* de Mozart dans la mise en scène de Barrie Kosky. Cette production rassemblera, sur la scène de la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, une distribution comprenant Aaron Blake, Rachel Sterrenberg, Dominik Köninger, Ana Durlowski, Christian Zarella, John Robert Lindsey, Elizabeth Polese, Matthew Dalen, Jean-Philippe Mc Clish, Andrea Núñez, Kirsten Leblanc et Florence Bourget. Le chef Christopher Allen dirigera l'Orchestre Métropolitain et le Chœur de l'Opéra de Montréal. Les représentations auront lieu à la Salle Wilfrid-Pelletier les 16, 19 et 21 mai à 19 h 30 ainsi que le 24 mai à 14 h et le 26 mai à 19 h. De plus, pour intéresser les jeunes à l'art lyrique, l'OdM a décidé d'ajouter des animations familiales avant les deux dernières représentations.

« L'ODE À LA JOIE » DE L'OCM

L'Orchestre classique de Montréal (OCM) terminera sa saison avec son hommage à Beethoven, le 7 juin dès 15 h, à la Maison symphonique de Montréal. L'emblématique *Symphonie n° 9* sera présentée avec comme soliste Chelsea Rus, Florence Bourget, Steeve Michaud et Nathan Keoughan.

Matilde Legault



Rihab Chaieb

Fay Fox



Vanessa Croome

Brent Calis



Clara Mouriz

JM Bielsa

ARTISTE D'AILLEURS, ICI



CHRISTOPHER ALLEN

Gabriel Gastelum

Récipiendaire du Bruno Walter Conducting Award et du Memorial Career Grant, le chef d'orchestre américain Christopher Allen a connu un développement de carrière des plus fulgurants. Celui-ci en remercie d'ailleurs le ténor Plácido Domingo et le chef d'orchestre James Conlon qui l'ont pris sous leurs ailes et lui ont permis de faire ses débuts au Los Angeles Opera en tant que chef d'orchestre associé.

Bien plus qu'un chef d'orchestre, Maestro Allen mène aussi une carrière de pianiste, ce qui lui a permis de présenter des concerts dans les plus grandes salles d'Amérique du Nord, telles que le

Carnegie Hall de New York et le John F. Kennedy Center for the Performing Arts de Washington. En sa qualité de pianiste, il a aussi joué dans le film *La Voix humaine* réalisé par James Darrah, mettant en vedette la soprano américaine Patricia Racette.

Après avoir reçu le prix Sir Georg Solti Conducting en 2017, Allen a vu sa carrière de chef lyrique prendre un grand élan. Il a ainsi assuré la direction musicale de productions lyriques dans plusieurs grandes compagnies des États-Unis, qu'il s'agisse du Lyric Opera de Chicago, du Washington National Opera, du Florida Grand Opera et très récemment de l'Arizona Opera, où il a assuré la direction musicale de la production de *La Bohème* de Puccini. Sa carrière s'est aussi internationalisée avec des invitations à diriger *Il Barbiere di Siviglia* au Daegu Opera House en Corée du Sud et à présenter un « All-American Concert » avec le China National Opera Orchestra and Chorus.

Grand promoteur de l'importance de l'art au sein de la société et particulièrement intéressé par les arts visuels et le multimédia, le jeune

chef rédige actuellement le scénario d'un film visant à explorer l'importance de l'art contemporain au sein de la société américaine. Voulant exprimer sa reconnaissance d'avoir obtenu beaucoup de soutien de grands artistes dans le développement de sa carrière, Allen travaille maintenant de pair avec le New England Conservatory, l'Aspen Music Festival and School, le Los Angeles Opera ainsi qu'avec plusieurs autres grandes institutions afin d'aider de nombreux jeunes artistes dans la poursuite de leur carrière musicale.

Son prochain projet de direction devait l'amener au Québec, dans sa Métropole où il allait diriger en mai prochain, la production de *Die Zauberflöte* (*La Flûte enchantée*) de Mozart dans la mise en scène de Barrie Kosky à l'invitation de l'Opéra de Montréal et comme il l'a fait auparavant au Cincinnati Opera. La compagnie a toutefois annulé la dernière production de la saison, dû à la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19). Espérons que nous pourrions entendre le travail du jeune Christopher Allen dans un avenir rapproché!

Matilde Legault

ARTISTE D'AILLEURS, ICI



PATRICIA PETIBON

Patricia Petibon est une soprano d'origine française reconnue pour sa versatilité. C'est au Conservatoire de Tours qu'elle entreprend ses études musicales avant de poursuivre sa formation à Paris. En 1995, elle remporte le premier prix du Conservatoire de Paris où elle avait obtenu auparavant une licence en musicologie. L'année suivante, elle fait ses débuts sur la scène de l'Opéra national de Paris dans une production de *Hippolyte et Aricie* de Rameau. C'est d'ailleurs pour ses rôles dans le répertoire baroque qu'elle se fera connaître du public, notamment dans *Les Indes galantes* du même compositeur, mais aussi *Ariodante* de Haendel et *Armida* de Haydn. C'est ainsi qu'en 1998, elle est nommée « Révélation artiste lyrique » aux Victoires de la Musique, une récompense qui sera suivie de plusieurs autres, dont « Artiste lyrique de l'année » en 2001 et en 2003.

Mais Patricia Petibon ne chante pas que du baroque, bien au contraire. Comme en témoigne son importante discographie, son répertoire est très diversifié. Parmi les rôles qui lui ont été confiés figurent des héroïnes mozartiennes dont Susanna (*Les Noces de Figaro*) et Blonde (*L'Enlèvement au sérail*) comme des rôles

d'Offenbach tels que Cupidon (*Orphée aux Enfers*) et Olympia (*Les Contes d'Hoffman*). En 2011, elle a participé à un enregistrement de *Lulu* de Berg avec l'Orchestre du Gran Teatre del Liceu de Barcelone sous la direction de Michaël Boder. Elle s'est également produite en tant que Manon dans l'opéra éponyme de Massenet au Grand théâtre de Genève en 2016 puis à Paris l'automne dernier. Le répertoire italien n'est pas en reste puisqu'à l'automne 2018, elle prenait le rôle de Violetta Valéry dans *La Traviata* à l'Opéra de Malmö en Suède.

Le mois d'avril 2020 devait marquer ses débuts à la Scala de Milan en tant que Mélisande dans le célèbre opéra de Debussy. Toutefois, en raison des circonstances actuelles, cette production a été annulée. Sa venue à Montréal, où elle a été invitée à se produire avec l'OSM dans le cadre du concert « Légendes : De Zarathoustra à L'Oiseau de feu » pour lequel elle interprétera le cycle de chansons *Schéhérazade* de Ravel ainsi qu'un lied de Mahler, n'est, pour l'instant, pas encore compromise. En effet, prévu pour la fin du mois de mai, ce concert n'est pas visé par les annulations annoncées par l'OSM en raison de la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19), quoique la situation française

laisse présager que ce concert pourrait bien ne pas avoir lieu. Si tel est le cas, il faut espérer que ce n'est que partie remise et que le public québécois aura la chance d'entendre, plus tôt que tard, cette grande artiste lyrique.

Judy-Ann Desrosiers



Bernard Martinez

TÉMOIGNAGE

LA MUSIQUE CLASSIQUE, SOURCE ÉTERNELLE DE RÉCONFORT

NDLR : *L'Opéra - Revue québécoise d'art lyrique* tient à partager avec ses lecteurs et lectrices le message d'espoir que le chef Kent Nagano a rendu public le 26 mars 2020. Après avoir affirmé dans nos pages que « la musique était un exercice d'humilité » (*L'Opéra*, n° 23, p. 12), le directeur musical de l'Orchestre symphonique de Montréal rappelle qu'aux temps du coronavirus, la musique est une source éternelle de réconfort et fait notamment référence aux opéras qui, comme d'autres formes d'art et d'autres événements marquants de l'histoire mondiale, ne font pas oublier « le destin de la vie ».

En cette période remplie d'incertitudes, je souhaite m'adresser à la large communauté de Montréal et du Québec, si chère à mon cœur.

De tout temps, nous avons pu observer comment la musique s'avère un compagnon assidu et fidèle. À chaque étape de la vie, de l'enfance à l'âge adulte, en périodes de tragédie, d'amour, de joie, de solitude, de réflexion ou de célébration, tous ceux et celles qui partagent l'amour de la musique constatent qu'elle représente la forme la plus pure de l'esprit humain, de ce qu'il représente et de ce qu'il a à offrir.

En ce qui me concerne, il est toujours important de se rappeler que toutes les formes d'expression musicale, en particulier notre « Art de la musique classique », révèlent la créativité humaine d'une manière spéciale, différente de celle qui est le reflet d'autres formes artistiques. Par exemple, en écoutant Bach, on prend conscience d'une sensibilité universelle et d'un certain niveau de perfection.

De plus, cette musique que l'on partage comme communauté révèle quelque chose d'encore plus exceptionnel, un pouvoir unique. En d'autres mots, la musique nous permet de surmonter la peur et de s'élever au-delà des limites habituelles de la tolérance. Elle nous fournit la capacité de nous connecter à une période unique, ce « moment » au cours duquel une personne vit le « ici et maintenant », allié simultanément avec « la mémoire » et « l'espoir ». Ces éléments se marient pour nous offrir un passage vers l'avenir. Ce « moment » est ce qui fait que la musique est si différente de toute autre forme esthétique de communication. C'est exactement sur ces bases que notre tradition musicale est fondée et ce qui, ultimement, explique son caractère intemporel.

En cette période difficile, nous savons que l'histoire est remplie de conflits, de situations de grands besoins à satisfaire et de désespoir. Nous savons que ceux et celles qui nous ont précédé ont trouvé la force d'assurer leur survie,

de résister à l'adversité et de garder bien vivants leurs rêves et leurs espoirs. Ces peuples ont trouvé de nouvelles façons de faire face à ce qui menaçait la vie et, plus d'une fois, ils s'en sont sortis renouvelés. Nous ferons comme eux.

Rappelons-nous du Siècle des Lumières. On dénombre tant d'initiatives et de créations qui ont profité à la civilisation durant cette période fertile. Et bien qu'il soit exact que le Siècle des Lumières fut une période d'optimisme, nous n'avons qu'à penser, à titre d'exemples parmi tant d'autres, aux *Passions* de Bach, au contenu des opéras, une nouvelle et émergente forme d'art, aux conquêtes et aux ambitions napoléoniennes, pour se rappeler qu'il s'agissait d'une ère au cours de laquelle personne n'a oublié le destin de la vie.

Comme aujourd'hui, cette période d'imagination et de créativité débridées en fut une de l'instantané, du « tout, tout de suite ». À l'époque, il aurait été facile (et légitime) de mettre l'accent sur le négatif. Cependant, l'histoire nous rappelle continuellement qu'il faut aussi mettre l'accent sur le positif. Personne n'a mieux compris cela que Beethoven, Mozart, Bach et la longue liste de compositeurs musicaux créatifs qui nous ont offert de riches dimensions et une vie de contributions aux perspectives complexes.

En cette période de pandémie et de grande incertitude, alors qu'on demande aux gens de demeurer à l'intérieur en isolement et d'éviter les contacts sociaux, sauf dans les cas de besoins particuliers, la musique peut devenir un refuge et offrir un peu d'espoir et de réconfort. C'est ainsi que, malgré les annulations de concert, l'OSM continuera de favoriser l'accès à la musique classique par l'entremise de ses plateformes numériques.

Grâce à la musique, nous entendons et voyons la vitalité de l'être humain, la force et la richesse de la communauté à laquelle nous sommes si chanceux d'appartenir à Montréal et au Québec. Nous pouvons entendre et vivre le maintenant, la mémoire et l'avenir – chacun de ces éléments s'unissant pour offrir la perspective d'un éternel espoir.

Kent Nagano



Kent Nagano, directeur musical de l'Orchestre symphonique de Montréal

IN MEMORIAM

FLAVIA GERVASI



Titulaire d'un doctorat en musicologie à l'Université de Montréal obtenu en 2012* et embauchée à titre de professeure de sociomusicologie dès 2013, la chercheuse d'origine italienne Flavia Gervasi est décédée prématurément le 11 février 2020.

Ses recherches portaient sur de vastes domaines : l'esthétique de tradition orale, les méthodes d'enquête en ethnographie musicale, les musiques populaires actuelles et les politiques culturelles envers les musiques du monde. Elle a tout particulièrement approfondi l'analyse de la voix chantée, notamment le lien entre ses propriétés acoustiques et les enjeux socio-culturels.

Flavia Gervasi a prononcé une cinquantaine de conférences en Amérique du Nord et en Europe en plus de signer une vingtaine d'articles. Des extraits de ses travaux académiques ont été publiés en Italie. En 2013, elle faisait paraître aux éditions Besa, un ouvrage collectif sur l'expressivité vocale.

La détermination est un aspect de la personnalité de Flavia Gervasi qui mérite d'être souligné. Celle-ci avait décidé de venir poursuivre ses études à Montréal après avoir lu les cinq volumes de *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, dirigée par le soussigné, parue d'abord en italien chez Einaudi. L'auteur de ces lignes se souviendra qu'elle avait présenté, à l'occasion d'un séminaire de recherche et dans cette nouvelle langue qu'elle maîtrisait dorénavant, un exposé remarquable sur les grandes tendances de l'esthétique musicale.

Aux membres de sa famille, à ses proches, et au nom de toutes personnes qui, au sein du milieu musical et musicologique québécois l'ont connue et appréciée, j'exprime mes condoléances les plus sincères.

Jean-Jacques Nattiez

*La thèse de Flavia Gervasi est accessible en ligne à cette adresse : [/papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/8535](http://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/8535).



SUR LA ROUTE

NDLR : En raison de la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19), plusieurs des événements lyriques mentionnés ci-après et auxquels doivent prendre part nos artistes lyriques du Québec ont été annulés ou sont susceptibles de l'être.

Depuis le 14 mars et jusqu'au 7 juin, **Nora Sourouzian** se produit à l'Aalto-Musiktheater d'Essen dans le rôle de Prinzessin Eboli dans *Don Carlo* de Verdi. Entre temps, elle tiendra le rôle-titre de Carmen dans l'œuvre éponyme de Bizet au Manitoba Centennial Concert Hall, du 28 mars au 3 avril.

Jusqu'au 8 avril, **Rihab Chaieb** prendra le rôle de Meryem dans la première mondiale de *Voyages vers l'Espoir* de Christian Jost au Grand Théâtre de Genève. Elle prendra ensuite le rôle de Cherubino dans *Le Nozze di Figaro* de Mozart, au Los Angeles Opera du 6 au 28 juin.

Jusqu'au 24 avril, **Philippe Sly** sera à l'Opéra national de Paris (Palais Garnier) pour y incarner Leporello dans *Don Giovanni* de Mozart.

Michèle Losier interprétera le rôle de Siebel dans *Faust* de Gounod les 3, 6, 9, 12, 15, 18 et 21 avril à l'Opéra national de Paris (Bastille). Par la suite, elle sera de passage au Théâtre La Monnaie à Bruxelles du 14 au 27 juin dans le rôle d'Octavian dans l'opéra *Der Rosenkavalier* (*Le Chevalier à la rose*) de Richard Strauss, qu'elle partagera d'ailleurs avec sa compatriote **Julie Boulianne**. Cette dernière incarnera aussi Mignon dans l'opéra-comique éponyme d'Ambroise Thomas les 17 et 19 avril à l'Oper Frankfurt.

Le tandem **Renaud Doucet** et **André Barbe** contribueront à la production de *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Teatro Comunale Luciano Pavarotti di Modena les 3 et 5 avril puis à la Fondazione Teatri Piacenza les 17 et 19 avril prochains.

Étienne Dupuis campera le rôle d'Athanaël dans *Thaïs* de Massenet les 8 et 12 avril au Deutsche Oper de Berlin.

Yannick Nézet-Séguin dirigera les 2, 3 et 4 avril un programme de musique comprenant la *Symphonie n° 9* de Beethoven au pupitre de l'Orchestre de Philadelphie. Cette œuvre sera également dirigée par le chef québécois

avec l'Orchestre de chambre d'Europe à la Philharmonie du Luxembourg le 18 avril et avec la Philharmonie de Paris le 26 avril. Il sera au pupitre de l'Orchestre de la Radio Bavaroise qui interprétera le *Stabat Mater* de Poulenc les 30 avril, 1^{er} et 2 mai. Il sera à la barre du Metropolitan Opera de New York tout au long du mois d'avril pour terminer la production de *Werther* de Massenet le 4 avril. Par la suite, il dirigera les dernières représentations de la mise en scène de Franco Zeffirelli de *Turandot* de Puccini les 9, 13, 17, 21 et 25 avril. Il présentera une version concert d'*Elektra* de Richard Strauss à l'Orchestre de Philadelphie les 15, 17 et 19 mai.

Après avoir terminé la production de *Manon Lescaut* de Puccini dans le rôle du Chevalier Des Grieux les 8 et 12 avril au Staatstheater de Mainz, **Éric Laporte** interprétera Max dans *Der Freischütz* de Weber au Aalto-musiktheater d'Essen, les 20 avril, 31 mai et 14 juin. Il tiendra également le rôle de Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg dans *Der Prinz von Homburg* de Hans Werner Henze du 7 juin au 4 juillet, à l'Opernhaus de Frankfurt.

Daniel Taylor dirigera *La Résurrection* d'Handel à l'Elgin Theater de Toronto les 11, 16, 17, 18 et 19 avril prochains.

Les membres de l'ensemble **Quartom** seront en concert le 18 avril prochain au Grays Harbor College à Aberdeen dans l'État de Washington.

Marie-Nicole Lemieux incarnera Isabella dans *L'Italiana in Algeri* de Rossini les 17, 20, 23 et 26 avril au Wiener Staatsoper.

Mireille Lebel et **Mireille Asselin** seront de la distribution de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi dans la production d'Opera Columbus de l'Ohio qui aura lieu du 21 au 26 avril. La première interprétera le rôle de Nero et la seconde, celui de Poppea.

Dominic Champagne dirigera *Another Brick in the Wall* de Roger Waters et Julien Bilodeau au Vancouver Opera du 23 avril au 2 mai. L'opéra mettra par ailleurs en vedette deux autres artistes lyriques du Québec, **Caroline Bleau** et **France Bellemare** qui incarneront respectivement The Wife et The Mother.

Jean-François Lapointe sera à l'Opéra de Marseille du 28 avril au 8 mai pour y tenir le rôle d'Escamillo dans *Carmen* de Bizet.

Frédéric Antoun campera le rôle de Don Ottavio dans *Don Giovanni* de Mozart au Bayerische Staatsoper du 29 avril au 5 mai. Par la suite, il sera à l'Opéra national de Paris (Bastille) pour incarner le Duca di Mantova dans *Rigoletto* de Verdi du 2 juin au 12 juillet.

Le 2 mai 2020 aura lieu la création mondiale de *Shrine* de Thierry Escaich dans lequel **Hélène Guilmette** tiendra le rôle-titre. Les représentations se poursuivront jusqu'au 12 mai à l'Opéra de Lyon.

Tomislav Lavoie sera à l'Opéra national de Lorraine du 3 au 13 mai pour y chanter Tchélios dans *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev.

Du 3 au 14 mai, **Jacques Lacombe** dirigera *Così fan tutte* à l'Opéra national du Rhin.

Claire de Sévigné poursuit ses engagements auprès du Grand Théâtre de Genève et tiendra le rôle de Clorinda pour la production de *La Cenerentola* de Rossini qui aura lieu du 4 au 20 mai. Elle prendra par la suite le rôle de l'ange dans la production de *Saint François d'Assise* de Messiaen du 26 juin au 5 juillet.

Pascale Beaudin et **Laurent Deleuil** seront au Kennedy Center's Terrace Theater de Washington DC, le 11 mai, pour y jouer les rôles de Claudine et Marcel dans l'opéra-comique *Le Maréchal ferrant* de François-André Danican Philidor. La production de l'Opéra Lafayette sera de nouveau présentée le 14 mai au Museo del Barrio à New York.

Du 21 mai au 19 juillet 2020, **Florie Valiquette** chantera Sœur Constance dans les *Dialogues des Carmélites* de Poulenc au Festival de Glyndebourne.

L'œuvre chorale *The Sick Rose* de **Samy Moussa** sera présentée en première espagnole au Palacio Euskalduna Jauregia à Bilbao, le 15 juin prochain.

Mireille Asselin tiendra le rôle de Venus dans *Dardanus* de Rameau à la St-Paul's Chapel de New York le 26 juin.

Les auditions des Jeunes ambassadeurs lyriques 2020



Afin de continuer à offrir aux jeunes interprètes des occasions de développer leur carrière à l'international, et en raison de la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19) qui sévit au Québec et dans le monde, le Théâtre Lyrichorégra a décidé de procéder aux auditions des Jeunes Ambassadeurs Lyriques 2020 par le biais d'enregistrements vidéo. Les candidats et candidates doivent envoyer deux enregistrements récents (effectués après le 1^{er} janvier 2019) de deux airs d'opéra en langues différentes. La date limite d'inscription est fixée au 10 avril 2020 et celle pour l'envoi des enregistrements au 25 avril 2020. Les candidats et candidates n'ayant pas d'enregistrements récents peuvent contacter le studio Mimi (Myriam et Grégoire Leblanc) (<https://www.studiomimi.org/>) au 514 754-5349 ou 438 887-0723. Le studio prendra toutes les mesures de sécurité nécessaires. Les lauréats et lauréates se partageront les prix et bourses en plus d'avoir accès à de nombreux concours, stages, programmes et concerts. Pour plus de détails, visitez le site web du Théâtre Lyrichorégra (<http://l20.ca/fr/>).

La mezzo-soprano Jenny Ivanovna gagnante du Prix d'art vocal Wirth 2019-2020

Au terme de l'épreuve finale de la cinquième édition du Prix d'art vocal Wirth, qui s'est déroulée à la salle Pollack de l'Université McGill le 9 février 2020, c'est la mezzo-soprano Jenny Ivanovna qui s'est vu décerner le prestigieux prix accompagné d'une bourse de 25 000\$. La soprano Sarah Dufresne et le ténor Joé Lampron-Dandonneau sont arrivés tout juste derrière Ivanovna, se méritant un prix de 1000 \$ chacun.



La gagnante du Prix Wirth 2019-2020 Jenny Ivanovna (au centre) avec Elizabeth Wirth, le lauréat Joé Lampron-Dandonneau et la lauréate Sarah Dufresne avec les membres du jury et autres participants de l'épreuve finale du concours Salle Pollack, 9 février 2020



Jacques Robert

Jean-Jacques Nattiez

Lancement de l'essai *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra* de Jean-Jacques Nattiez

L'essai *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra* du musicologue Jean-Jacques Nattiez, publié à la Librairie philosophique Vrin à la fin de l'année 2019, a fait l'objet d'un lancement à la Librairie Olivieri le 4 février 2020, auquel ont assisté plusieurs musicologues, musicographes et mélomanes. L'événement a donné lieu à des échanges fort intéressants entre l'auteur et la musicologue Marie-Hélène Benoit-Otis, qui animait l'évènement.

Éric Champagne, prix Opus du Compositeur de l'année et les autres lauréats et lauréates lyriques du Conseil québécois de la musique

Le compositeur Éric Champagne, fidèle collaborateur de *L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique*, a reçu le prix Opus du Compositeur de l'année lors du Gala des prix Opus, tenu le dimanche 19 janvier dernier à la salle Bourgie du Musée des Beaux-Arts de Montréal. En recevant son prix, le compositeur a prononcé l'inspirante allocution que voici :

« Aux musiciens, aux directions artistiques, aux solistes, ensembles et orchestres, je vous invite à jouer notre musique. À lui accorder une place importante dans vos concerts, plus importante que la traditionnellement ridicule "ouverture de 8 minutes" qui est trop souvent la norme... Nous avons un patrimoine musical, nous avons un répertoire national. C'est notre devoir de le jouer, de l'enregistrer, de le diffuser, de le faire connaître, de lui donner vie. Ici comme ailleurs. C'est notre culture, c'est notre identité, c'est notre voix dans le grand concert des nations. »



Charles Béjise

Éric Champagne, lauréat du Prix Opus Compositeur de l'année

Parmi les autres lauréats lyriques, on compte l'Orchestre Métropolitain pour la présentation de la version de concert de l'opéra *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók avec Yannick Nézet-Séguin, Michèle Losier et John Relyea, récompensée par le prix du Concert de l'année à Montréal et du prix du Concert de l'année – musique romantique. Le prix du Concert de l'année à Québec a été attribué au Festival d'opéra de Québec pour la production de l'opéra *Le Vaisseau fantôme* de Wagner dans la mise en scène de François Girard. L'ensemble Galileo, (anciennement Orchestre symphonique de la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent), s'est mérité le prix du Concert de l'année – Répertoires multiples pour la présentation du spectacle « Opéras ». Pour le disque *Renaissance*, l'ensemble vocal Quartom a obtenu le Prix Opus Album de l'année – Musiques médiévale, de la Renaissance, baroque. Pour leur ouvrage *Mozart 1941 : La semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français*, les musicologues Marie-Hélène Benoit-Otis et Cécile Quesney ont remporté le prix du livre de l'année.

Cet essai constitue le septième ouvrage que le professeur Nattiez consacre à Richard Wagner et fera l'objet d'une recension dans le numéro 24 (Été 2020) de *L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique* par son fidèle collaborateur et compositeur Éric Champagne. Ce numéro comportera également un *Entretien* avec l'auteur qui a préparé pour ce numéro un *Dossier* présentant une remarquable synthèse de son essai.

Daniel Turp

ENTRETIEN AVEC

MARIE-NATHALIE LACOURSIÈRE

Metteuse en scène, chorégraphe et danseuse, Marie-Nathalie Lacoursière est de plus en plus présente sur la scène lyrique québécoise et internationale. Diplômée de la Faculté de musique de l'Université Laval et formée lors de stages multiples aux États-Unis et en Europe, elle est devenue l'une des partenaires privilégiées de atelier d'opéra de l'Université de Montréal ainsi que de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal, où elle a collaboré avec Denys Arcand pour la présentation de l'opéra Zémir et Azor d'André Grétry. Elle a mis en scène plusieurs opéras en première mondiale, qu'il s'agisse de Nicandro e Fileno de Paolo Lorenzani, The Man Who Married Himself de Juliet Palmer et Europa de James Rolfe. Elle a collaboré étroitement avec Les Idées heureuses, mis en scène et chorégraphié plusieurs productions lyriques de Clavecin en concert, dont celle de Vénus et Adonis de John Blow qui a valu à l'ensemble le Prix Opus du Concert de l'année catégorie Musique médiévale, de la Renaissance, baroque en 2019. Directrice associée du Toronto Masque Theatre pendant plusieurs années, elle a créé Les Jardins chorégraphiques dont la mission est de participer à la création d'opéras, ballets et comédies-ballets, spectacles où la danse occupe une place centrale. Elle a co-dirigé Le Nouvel Opéra avec la soprano Suzie LeBlanc et collaborera pour une quatrième année avec le Boston Early Music Festival à titre d'interprète, chorégraphe et metteuse en scène. Rencontrée dans son lumineux studio en un jour où le gouvernement du Québec déclarait l'urgence sanitaire, Marie-Nathalie Lacoursière a répondu aux questions de L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique et a dit vouloir, dans son travail, mettre l'expressivité du corps au service de l'opéra.

Marie-Nathalie Lacoursière
en costume d'Arlequin



Pierre-Étienne Bergeron

... l'expressivité du corps au service de l'opéra

L'enfance a-t-elle été pour vous le moment de découverte de la danse et de la musique ?

Oui, la danse et la musique ont occupé une place de choix durant mon enfance. J'ai d'abord pris des cours de danse. Si la souplesse n'était pas au rendez-vous, le rythme l'était quant à lui. J'ai fait de la danse classique, de la claquette, mais c'est le ballet-jazz qui me séduisait davantage. S'agissant de la musique, j'ai pu suivre des cours privés de piano et de chant, ce qui m'a valu d'être exemptée des cours de flûte dans mon école primaire à Saint-Jean-sur-le-Richelieu. J'ai par ailleurs le souvenir de mon premier récital à l'occasion duquel j'ai interprété une jolie chanson de notre grand compositeur et mélodiste québécois, Lionel Daunais. Étant pourtant timide de tempérament, j'ai vraiment aimé jouer un rôle et raconter une histoire ! Ce fut sans doute un moment déterminant, car j'ai ensuite pris plaisir à faire de la musique durant toutes mes études secondaires, tant auprès des Sœurs-de-la-Présentation-de-Marie à Farnham qu'au Collège Jean de la Mennais à La Prairie où j'ai aussi fait du théâtre. Et pendant toutes ces années, j'ai pu compter sur le soutien de mes parents qui m'ont inculqué à la fois la discipline et l'amour de la culture. Ma mère est une excellente couturière, comme sa mère, et a d'ailleurs suivi un cours d'histoire du costume. C'est elle qui, depuis mes débuts, confectionne tous mes costumes !

Parlez-nous de votre formation musicale, en particulier de vos études en musique à l'Université Laval. Est-ce dans le cadre de cette formation universitaire que vous avez été introduite à la musique et à la danse baroque ?

Avant de vous parler de mon parcours universitaire, je me permets une anecdote et de révéler un petit secret ! Lorsqu'il s'est agi d'entreprendre mes études collégiales au CÉGEP de Saint-Jean-sur-le-Richelieu en concentration « Sciences de la santé », ce qui n'était pas pour déplaire à mon père médecin et chirurgien, j'ai modifié mon programme quelques jours avant l'entrée en classe sans en avertir mes parents... Et ce n'est que lorsque je leurs ai présenté mon premier relevé de notes que



Francis Colpron et Marie-Nathalie Lacoursière dans *Nicandro e Fileno* de Paolo Lorenzani, Les Boréades, 2017

j'ai dû révéler que j'avais plutôt choisi une formation en lettres et théâtre, avec tout de même quelques cours de mathématiques ! J'étais un peu cachotière sur certaines choses...

C'est à l'Université de Montréal que j'ai entrepris des études... en théâtre. Mais, lors de la rentrée suivante, je suis retournée faire des études collégiales en musique, plus précisément à l'École de musique Vincent-d'Indy où j'enseigne d'ailleurs le jeu scénique pour les chanteurs et chanteuses. J'y obtenais, de façon accélérée, mon D.E.C (diplôme d'études collégiales) en musique. J'avais notamment suivi – et tellement aimé – les cours de chant de Marie Laferrière. J'ai ensuite été admise aux facultés de musique de l'Université de Montréal et de l'Université Laval... et j'ai choisi l'Université Laval de façon à pouvoir étudier le chant avec David Doane et pouvoir suivre le volet danse offert dans le programme en éducation. Mais, les circonstances ont fait que celui-ci a dû mettre fin à ses activités d'enseignement à l'Université Laval. J'ai tout de même décidé d'y continuer mes études en chant et piano, tout en faisant aussi des cours de flûte et de guitare, et en complétant une formation en éducation musicale. Pour ce qui est du chant

et grâce à la complicité du responsable du programme de chant Michel Ducharme, j'ai pu suivre mes cours de chant avec Marie Laferrière que je retrouvais à chaque fin de semaine à Montréal.

C'est à l'Université Laval et dans le cadre d'un cours en éducation musicale avec Jocelyne Lépine que j'ai découvert les danses anciennes. La professeure Lépine avait intégré des éléments de danse dans son programme d'enseignement de la musique et j'ai donc pu apprivoiser cette autre forme d'expression artistique. J'ai eu la piqûre ! Mais, c'est sans doute une présentation du *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, dans la coproduction d'Omnibus le corps du théâtre et de l'Ensemble Anonymus mise en scène par Jean Asselin, qui est à l'origine de ma grande découverte du monde de la musique ancienne.

S'agissant de la danse baroque, vous avez effectué de nombreux stages à l'extérieur du Québec. Pourriez-vous nous parler de ceux qui se sont avérés particulièrement mémorables ?

Mon coup de foudre a effectivement été suivi d'une série de stages aux États-Unis, à l'Institut de danse ancienne du collège Goucher à Towson au Maryland. Puis, j'ai fait la rencontre de Wendy Hilton lors de l'atelier annuel d'été en danse baroque à l'Université Stanford en Californie. J'y ai constaté que l'approche de la danse baroque chez nos voisins du sud était appuyée par des recherches musicologiques, comme en font d'ailleurs foi les travaux de recherche de Mme Hilton et de deux éminentes musicologues, Meredith Little et Carol G. Marsh.

J'ai également effectué des stages à l'Académie de Sablé en France où j'ai pu apprécier le travail de Marie-Geneviève Massé, Françoise Denieau et Bruna Gondoni. J'ai eu le privilège d'y rencontrer le musicologue et écrivain Philippe Beaussant ainsi que le grand musicien catalan Jordi Savall. Au pays de Rameau, leur pratique est soutenue par des orchestres comme La Grande Écurie, la Chambre du Roy et Les Arts Florissants. Toutefois, c'est à New York, au début des années 1990, que j'ai vu *Atys* de

Jean-Baptiste Lully dans la production de ce dernier ensemble, sous la direction de son chef William Christie. J'ajoute que le stage de musique ancienne et de danse baroque à Urbino en Italie m'a permis de faire la connaissance et de bénéficier des enseignements de l'historienne Barbara Sparti et du chorégraphe et danseur Lieven Beart.

De tous ces stages, je suis sortie très enrichie, capable d'ailleurs d'effectuer la lecture chorégraphique des partitions de danses existantes, ce qui m'est encore d'un grand secours aujourd'hui.

On dit que vous avez effectué vos premiers pas professionnels en 1994 avec Les Idées heureuses. Quel souvenir gardez-vous de ce début de carrière et de la collaboration qui se poursuit encore aujourd'hui avec l'ensemble dirigé par Geneviève Soly ?

J'en garde un magnifique souvenir. D'ailleurs, ma première prestation s'est déroulée dans la nef bondée (il y avait même des gens debout !) de l'Église Erskine and American United à Montréal qui est devenue depuis la salle Bourgie ! J'ai eu le privilège de partager la scène avec un danseur baroque de New York, Alan T. Jones. Je me rappelle aussi d'avoir regretté d'effectuer, comme première danse, la sarabande de la comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et Jean-Baptiste Lully. Avec le recul cela ne me paraît pas avoir été la meilleure idée, de débiter un spectacle avec une danse lente et soutenue ! Quoi qu'il en soit, ce fut le point de départ d'une belle collaboration avec l'ensemble de Geneviève Soly, avec laquelle j'ai collaboré à de multiples reprises durant les 25 dernières années et à qui est à l'origine – je lui en suis très reconnaissante – du renouveau de la danse baroque au Québec.

Quelles ont été vos premières expériences de mise en scène et comment vous conduisent-elles aujourd'hui à vouloir vous investir encore davantage dans le travail de mise en scène lyrique ?

Je me suis surprise à constater en préparant cet entretien, que j'ai plus de 30 mises en scène à mon actif (voir la liste complète des mises en scène de Marie-Nathalie Lacoursière à la fin du présent article). Ma première expérience fût avec *Il Ritorno d'Ulisse a Patria* de Claudio Monteverdi avec Opéra McGill en 2003, dirigé par Hank Knox. J'ai ensuite mis en scène plusieurs productions de l'Atelier d'opéra de l'Université de Montréal et des Jeunesses musicales du Canada. J'ai collaboré à nouveau ces dernières années avec l'Atelier d'opéra et l'Atelier de musique baroque de l'Université de Montréal – ce dernier atelier étant dirigé par Luc Beauséjour. Celui-ci m'a d'ailleurs donné l'occasion de mettre en scène d'autres œuvres baroques avec son ensemble Clavecin en concert, notamment *Vénus et Adonis* de John Blow ainsi que les deux opéras de Marc-Antoine

Charpentier, *Actéon* et *Les Plaisirs de Versailles*. La très grande majorité des opéras avec ces ateliers universitaires étaient de l'époque baroque, mais j'ai parfois sauté la clôture, comme le révèle ma participation en tant que metteuse en scène à des productions d'opéras telles que *Die Fledermaus* (*La Chauve-souris*) et *Der Zigeuner Baron* (*Le Baron Tzigane*) de Johann Strauss II, *Les Contes d'Hoffman* d'Offenbach et *L'Elisir d'amore* de Donizetti pour les Jeunesses musicales du Canada, mais aussi *Carmen* de Georges Bizet à l'invitation du directeur artistique du Théâtre-opéra de Rimouski, Claude-Robin Pelletier.



Dido and Aeneas de Henry Purcell, Toronto Masque Theatre, 2017

Il m'a aussi été donné de créer et de mettre en scène des spectacles à caractère lyrique. Je pense à *Rossini et ses Muses : Le Grand Dîner* et *La Scala di Seta* de Rossini pour l'Atelier lyrique de l'opéra de Montréal ainsi que des événements présentés dans le cadre du Festival Montréal Baroque, *Les Indes Galantes* ou *les automates de Topkapi* et *La veuve Rebel à la foire Ville-Marie* initialement des commandes du directeur musical Hervé Niquet pour son festival à Saint-Riquier en France.

Je me suis donc investie de plus en plus dans la mise en scène, mais la danse n'est jamais très loin. D'ailleurs, j'ai également agi comme chorégraphe pour plusieurs des productions mentionnées et je ne me suis jamais privé du plaisir de « bonifier » ces opéras avec des éléments chorégraphiques. Et je me suis permis de danser dans plusieurs de ces opéras – et de chanter parfois aussi ! J'ai mis en scène les Prix Opus en 2014 ; la danse faisait partie de plusieurs numéros et même les animateurs Pierre Vachon et Stanley Péan se sont prêtés au jeu ! Cette multidisciplinarité me convient toujours, mais il n'est pas impossible que le travail de mise en scène m'accapare de plus en plus... ce qui ne déplaira pas !

Pourriez-vous nous parler de vos expériences avec les compagnies canadiennes Aradia et Toronto Masque Theatre ?

J'ai d'abord travaillé comme chorégraphe avec l'Ensemble Aradia de Toronto et son directeur Kevin Mallon. J'ai pris part à des spectacles de *commedia dell'arte* et à des concerts plus farfelus les uns que les autres. C'est avec cet ensemble que j'ai effectué une première tournée internationale en participant au Festival de musique de chambre de Nouvelle-Zélande. C'est aussi avec Aradia que j'ai fait mes premières armes de metteuse en scène en créant des « collages », comme je l'ai fait plus tard au Québec.

Dans le cadre de mon travail avec Aradia, j'ai fait la connaissance du violoniste et pédagogue Larry Beckwith. Il a fondé le Toronto Masque Theatre (TMT) avec qui j'ai œuvré durant 15 ans en tant que co-directrice associée, conjointement avec le comédien Derek Bowes. Larry s'était donné comme mission de faire renaître la tradition des « masques anglais ». J'ai fait plusieurs mises en scène de spectacles sous cette forme ainsi que plusieurs autres projets telle la comédie-ballet *Le Bourgeois Gentilhomme* de Charpentier dans le cadre du spectacle « Molière Celebration ». J'y ai aussi chorégraphié ou mis en scène l'ensemble des œuvres lyriques de Purcell ainsi que des nouveaux opéras, *The Man Who Married Himself* de Juliet Palmer, *Europa* et *Aeneas and Dido* de Jame Rolfe. Mon travail avec le TMT a été déterminant dans mon développement de metteuse en scène et de chorégraphe.

Vous avez fondé Les Jardins chorégraphiques et vous avez co-dirigé Le Nouvel Opéra avec la soprano Suzie LeBlanc. Pourriez-vous nous parler de ces organismes et de leurs ambitions ?

La création de l'ensemble des Jardins chorégraphiques est née d'un besoin de répondre aux projets avec le Toronto Masque Theatre et du Nouvel opéra. Les Jardins chorégraphiques, que je co-dirige maintenant avec la danseuse-chorégraphe Stéphanie Brochard, ont pour mission de participer à la création de spectacles où la danse ancienne occupe une place centrale. Cette mission s'est traduite par la présentation des spectacles avec Le Nouvel Opéra et depuis les débuts du Festival Montréal Baroque (merci à Susie Napper qui m'a beaucoup encouragé !). Je veux continuer dans la même veine et je caresse un projet avec l'ensemble les Boréades de Montréal autour des danses sociales à travers l'histoire intitulé « De la Pavane au Swing ! ». Comme les chanteurs et chanteuses d'opéra, je m'aventure dans le multi-genres (*cross-over*) !

En votre qualité de metteuse en scène, quels rapports entretenez-vous avec les interprètes, le chef ou la cheffe et leurs instrumentistes... et bien sûr avec les danseurs et danseuses d'une production lyrique ?

Je n'aime pas la chicane ! Par ma formation, qui allie la musique et la danse, je dirais que j'ai une perspective privilégiée avec les différents acteurs d'une production qui me permet de comprendre les enjeux propres à chacun et ainsi éviter le plus possible les frictions.

En ce qui concerne plus directement le jeu chez les chanteurs et chanteuses, je dirais que j'approche le travail par l'aspect physique. Tout part des chanteurs et de leurs besoins ; je tiens donc compte des difficultés posées par la musique. Par exemple, il peut arriver qu'un chanteur devienne rigide à un certain moment en raison de la mise en scène et que cette situation ne lui permette pas de rendre au mieux la musique. Je vais donc travailler avec lui pour comprendre d'où provient le blocage afin de l'aider à surmonter cette difficulté. Je considère aussi que le jeu est là pour convaincre le public et qu'il doit aider les chanteurs à communiquer. C'est pourquoi je l'aborde par sa dimension physique. Dans mes cours de jeu scénique, je fais souvent porter le masque neutre aux chanteurs parce que c'est bien plus l'expressivité du corps qui rejoint le public de la dernière rangée. Ils n'en ont rien à faire de la subtilité du froncement de sourcil à tel endroit de la partition ! Il faut se mettre au service de la musique pour qu'on en comprenne les enjeux et que les intentions soient claires.

Quant à la danse, je dois avouer que l'analyse musicale guide beaucoup mon travail chorégraphique. Souvent, dans les partitions d'opéra, le type de danse n'est pas indiqué ou il est parfois imprécis. Sauf que la danse baroque repose sur des conventions musicales plutôt fixes et donc en écoutant la musique, il arrive que je propose d'aborder la musique autrement, notamment si les changements harmoniques, les accents et la mesure semblent indiquer qu'il s'agit d'une autre danse que celle qui est inscrite dans la partition. Par exemple, ce genre de situation revient fréquemment pour la loure, une danse au même rythme que la gigue, mais dont la première est d'un tempo plus lent et la seconde, plus rapide.

L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique invite souvent les artistes lyriques à rêver en conclusion de l'Entretien. À votre tour maintenant de nous dire ce que vous feriez si un ou une mécène vous faisait un don plus que généreux pour réaliser un ambitieux projet lyrique ?

Je rêve depuis longtemps de préparer une production de la comédie-ballet *Le Malade imaginaire* de Marc-Antoine Charpentier sur... le livret de Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière ! J'en ai fait des extraits lorsque je faisais du théâtre de rue avec mon collègue Olivier Brault et j'en ai fait une mise en scène à Toronto. L'œuvre m'interpelle beaucoup. Si une somme d'argent importante devait m'être donnée, produire cette œuvre dans sa totalité, avec les divertissements, dans un français restitué, serait un projet

emballant. J'aimerais aussi produire les opéras de Rameau, parce que ce sont des œuvres riches musicalement et à grand déploiement orchestral. Et pourquoi pas produire tout Monteverdi, parce qu'il s'agit en définitive d'un de mes compositeurs préférés.

Pour mener à terme ces projets, il faudrait voir à la construction d'une salle appropriée pour ce répertoire. À l'heure actuelle, aucune salle montréalaise ne combine les caractéristiques nécessaires pour rendre ces œuvres dans toute leur beauté. En fait, la création d'un centre avec une salle de spectacle, des locaux de répétition et d'enseignement pour offrir des stages serait sans doute la meilleure façon d'investir un don d'un généreux ou d'une généreuse mécène. Pour que cette musique puisse atteindre un plus large public et rayonner, comme elle le mérite !

*Propos recueillis par Daniel Turp
et Judy-Ann Desrosiers*



Sébastien Ventura

Stéphanie Brochard, Mickaël Bouffard, Marie-Laurence Primeau, Nina Richmond Goring et Marie-Nathalie Lacoursière dans *Le Ballet Royal de l'Impatience* de Jean-Baptiste Lully, Les Jardins chorégraphiques / Festival Montréal Baroque, 2011

LES MISES EN SCÈNES DE MARIE-NATHALIE LACOURSIÈRE

ANNÉE	ŒUVRE (COMPOSITEUR)	INSTITUTION
2003	<i>Il Ritorno d'Ullisse à Patri</i> (Monteverdi)	Opéra McGill
2004	<i>De Versailles au Nouveau monde</i> (Création)	Festival Montréal Baroque
2006	<i>Mozart a Milano</i> (Création)	Le Nouvel Opéra
2007	<i>Fairy Queen</i> (Purcell)	Atelier d'opéra de l'Université de Montréal
2007	<i>I Nerone, ossia L'incoronazione di Poppea</i> (Monteverdi)	Atelier d'opéra de l'Université de Montréal
2007	<i>Le Vieghe di Siena</i> (Orazio Vecchi)	Toronto Consort
2008	<i>Die Fledermaus</i> (Johann Strauss II)	Atelier d'opéra de l'Université de Montréal
2008	<i>Il combattimento di Tancredi e Clorinda</i> (Monteverdi)	Toronto Masque Theatre
2008	<i>Pygmalion</i> (Rameau)	Vancouver Early Music Festival
2009	<i>Les Contes d'Hoffmann</i> (Offenbach)	Jeunesses musicales du Canada
2009	<i>Dido and Aeneas</i> (Purcell)	Apollos' Fire - Cleveland Baroque Orchestra
2009	<i>Versailles-Vaudou</i> (Création)	Festival Montréal Baroque
2010	<i>Der Zigeuner Baron</i> (Johann Strauss II)	Atelier d'opéra de l'Université de Montréal
2010	<i>Le Malade imaginaire</i> (Charpentier)	Toronto Masque Theatre
2010	<i>Carmen</i> (Bizet)	Opéra-théâtre de Rimouski
2010	<i>Visibilia</i> (Création)	Le Nouvel Opéra
2011	<i>Giulio Cesare</i> (Haendel)	Atelier d'opéra de l'Université de Montréal
2011	<i>La descente d'Orphée aux enfers</i> (Charpentier)	Toronto Masque Theatre
2011	<i>Le Ballet royal de l'Impatience</i> (Lully)	Festival Montréal Baroque / Les Jardins chorégraphiques
2011	<i>L'Elisir d'amore</i> (Donizetti)	Jeunesses musicales du Canada
2012	<i>Rossini et ses Muses : Le Grand Dîner</i> (Création)	Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal
2014	<i>Europa</i> (Rolfe)	Toronto Masque Theatre
2014	<i>Les Indes Galantes ou les automates de Topkapi</i> (Création)	Festival Montréal Baroque / Les Jardins chorégraphiques
2015	<i>Zémir et Azor</i> (Grétry)	Les Violons du Roy / Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal
2016	<i>La veuve Rebel à la foire Ville-Marie</i> (Création)	Festival Montréal Baroque / Le Nouvel Opéra
2017	<i>The Man Who Married Himself</i> (Palmer)	Toronto Masque Theatre
2017	<i>Nicandro e Fileno</i> (Lorenzani)	Le Nouvel opéra / Les Boréades
2017	<i>Dido and Aeneas</i> (Purcell) et <i>Aeneas and Dido</i> (Rolfe)	Toronto Masque Theatre
2018	<i>Venus and Adonis</i> (Blow)	Clavecin en concert
2018	<i>Actéon et Les Plaisirs de Versailles</i> (Charpentier)	Clavecin en concert
2018	<i>The Fairy Queen</i> (Purcell)	Atelier d'opéra de l'Université de Montréal
2019	<i>La Scala di Seta</i> (Rossini)	Ensemble Galileo et Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal
2019	<i>Les Indes Galantes</i> (Rameau)	Atelier d'opéra de l'Université de Montréal



Louise Leblanc

Aux commandes de la compagnie lyrique de notre capitale nationale à titre de directeur général de 1994 à 2002, titre auquel il a ajouté celui de directeur artistique en 2003 en succédant à Bernard Labadie, Grégoire Legendre tirera sa révérence le 1^{er} décembre 2020 après plus de 33 ans de loyaux services. Précédée d'une carrière de chanteur qui lui aura permis de tenir plus de 35 rôles dans 65 productions différentes sur les scènes d'Amérique et d'Europe, la vie d'administrateur lyrique de Grégoire Legendre aura aussi été marquée par la création, en 2011, du Festival d'opéra de Québec dont il espère que la 10^e édition, prévue du 26 juillet au 7 août 2020, ne sera pas annulée. L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique a pu s'entretenir avec celui qui se méritait en 2012 le Prix Opus du directeur artistique de l'année au Québec et qui a généreusement accepté de formuler, aux temps du coronavirus, des réponses à nos questions qui permettront d'apprécier son immense legs à la vie lyrique du Québec.

RENCONTRE AVEC :

GRÉGOIRE LEGENDRE

En prenant la direction de l'Opéra de Québec et en bon administrateur, vous aviez fixé des objectifs pour la compagnie lyrique. Quel était votre principal objectif et l'avez-vous atteint ?

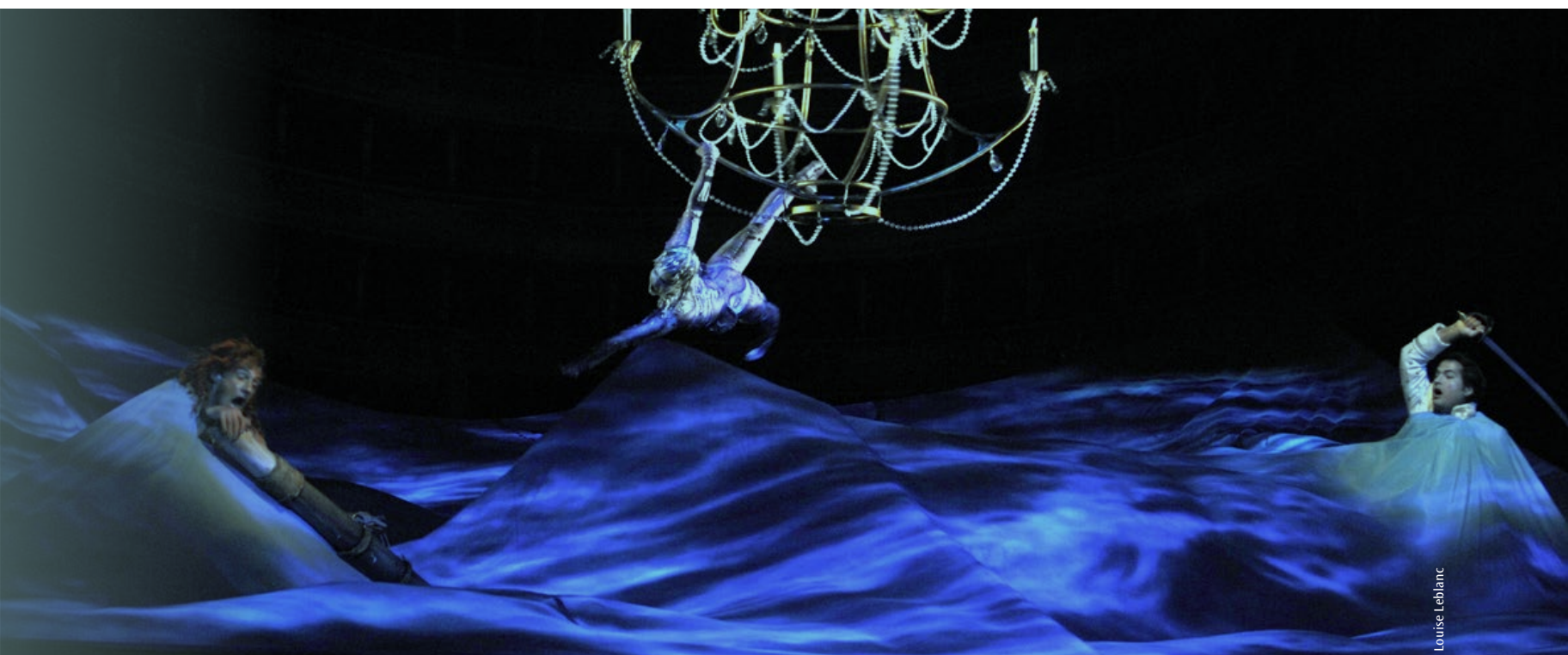
L'objectif principal que je m'étais fixé – et qui m'a toujours guidé – était de faire découvrir le beau et le merveilleux à travers l'opéra au plus grand nombre de gens possible. Je me suis toujours efforcé de présenter des productions qui permettaient de constater que l'art lyrique est capable de beauté et d'émerveillement. De *Turandot* à *La Traviata*, en passant par *Lucia di Lammermoor* et *Eugène Onéguine*, mais aussi par le répertoire français avec *Roméo et Juliette* et *Werther*, j'ai invité le public d'opérophiles de Québec à se laisser émouvoir par cette forme d'expression culturelle et musicale qu'est l'opéra. Je crois avoir réussi à l'atteindre cet objectif, mais il appartient plutôt au public de Québec d'en décider !

Quels étaient vos autres objectifs et comment avez-vous cherché à en assurer la réalisation ?

L'une de mes grandes préoccupations aura été de mettre en valeur les artistes lyriques de Québec et d'en assurer la rétention ici, dans notre capitale. Je crois que la création du Festival d'opéra de Québec aura sans doute été l'initiative qui aura véritablement contribué à l'atteinte

de cet objectif, car il aura permis de multiplier le nombre d'événements lyriques permettant aux interprètes, metteurs en scène, chefs et autres artistes de travailler à Québec. Certaines productions du Festival ont permis de rassembler sur scène et dans les coulisses plusieurs centaines d'artistes et d'artisans ; la présentation de l'opéra *Le Vaisseau fantôme* dans la mise en scène de François Girard, lors du Festival de 2019, en aura regroupé plus de 300. Je suis aussi particulièrement fier de la création de « La brigade lyrique » qui permet à de jeunes artistes de pratiquer leur art à Québec et d'y acquérir une expérience utile pour la suite de leur carrière.

C'est aussi la création du Festival qui a rendu possible l'atteinte de l'objectif de diversification du répertoire que je m'étais fixé. Ainsi, aux deux productions annuelles de l'Opéra de Québec qui puisent principalement dans le grand répertoire lyrique des XVIII^e et XIX^e siècles, ont pu s'ajouter des opéras des XX^e et XXI^e siècles que je m'enorgueillis d'avoir pu faire découvrir au public de Québec. Qu'il s'agisse de *The Tempest* (avec un taux d'occupation de 100 % !) et de *Powder her Face* de Thomas Adès, de *Louis Riel* de Harry Somers ou encore de *L'amour de loin* de Kaija Saariaho, les lyricomanes d'ici ont pu apprécier des œuvres qui enrichissent le répertoire et démontrent que l'opéra est un art vivant, qui s'inscrit dans le présent et est capable de désacralisation.



Louise Leblanc

The Tempest de Thomas Adès, Festival d'opéra de Québec, 2012

... UN IMMENSE LEGS À LA VIE LYRIQUE DU QUÉBEC ET DE SA CAPITALE NATIONALE

Quels auront été pour vous les moments les plus mémorables durant votre mandat à la tête de l'Opéra de Québec et de son Festival ?

Ils sont si nombreux... que je me permettrai d'en signaler plusieurs ! D'abord, la tenue à Québec du Concours international de chant Operalia de Plácido Domingo en 2008 est un événement qui restera longtemps gravé dans ma mémoire parce qu'il a contribué à ce que Québec occupe dorénavant une place sur la carte du monde lyrique.

Les diverses éditions du Festival m'ont également procuré de nombreux moments d'émerveillement ; je pense entre autres à la production de l'opéra *The Tempest* mis en scène par Robert Lepage et dont le compositeur Thomas Adès avait assuré lui-même la direction musicale. Robert Lepage nous aura d'ailleurs fait vivre à tous et à toutes plusieurs grands moments d'émotions, notamment avec *Le Rossignol et autres fables*, *La Damnation de Faust*, *L'Amour de loin* et *La Flûte enchantée*, qui sont des productions que je retiendrai et dont plusieurs d'entre elles ont été le fruit de collaborations avec la plus grande compagnie lyrique du monde qu'est le Metropolitan Opera de New York et son formidable directeur général, Peter Gelb.

Je ne voudrais pas non plus passer sous silence la version lyrique de *Starmania* dans cette co-production avec l'Opéra de Montréal, qui a été l'un des plus grands succès de l'histoire de l'Opéra de Québec. Il faut aussi compter les deux programmes doubles de la saison 2008-2009, *Barbe-Bleue* et *Erwartung* ainsi que *Cavalleria Rusticana* et *Pagliacci*, sans oublier les mémorables productions de *Tosca* et *Carmen* en 2015 et 2018. Et il y en aurait tant d'autres à mentionner...

L'Opéra de Québec a annoncé qu'un autre baryton, en la personne de Jean-François Lapointe, vous succéderait à la direction artistique de l'Opéra de Québec. Que lui souhaitez-vous ?

Je crois qu'il pourra non seulement assurer une continuité dans la vie de la compagnie, mais qu'il en assurera aussi la pérennité. Sa connaissance du milieu de l'opéra à l'échelle mondiale devrait lui permettre de faire du rendez-vous lyrique qu'est devenu le Festival d'opéra de Québec un événement incontournable pour les mélomanes de la planète toute entière. Je nous le souhaite et lui souhaite le plus grand des succès.

Et que réserve l'avenir à Grégoire Legendre ? Aimerez-vous participer, comme vous l'avez fait dans le passé, à des jurys de concours de chant ici et là à travers le monde ?

Voilà d'autres moments mémorables que vous évoquez et qui m'ont conduit à Budapest, Milan, Beijing et Los Angeles pour participer aux jurys du concours Operalia. Mais, pour l'instant, je n'ai qu'un projet : une période de repos et de réflexion... Une réfection du corps et de l'âme qui s'impose après ces années de passionnant labeur au service de l'opéra et de l'art lyrique.

Daniel Turp

DON QUICHOTTE À L'OPÉRA :

EN QUÊTE D'UNE VÉRITABLE HISTOIRE D'AMOUR?

Le héros de Cervantes a chanté à de multiples reprises depuis sa naissance en 1605. En effet, plusieurs œuvres lyriques se fondent sur le Don Quijote et montrent la rapide diffusion qu'a connu cet ouvrage en Europe. L'ampleur de l'œuvre littéraire n'est pas sans poser des difficultés et c'est pourquoi les adaptations se concentrent le plus souvent sur quelques épisodes désormais bien connus, qu'il s'agisse des Noces de Gamache ou de la fameuse attaque des moulins à vent. Au début du XX^e siècle, le compositeur français Jules Massenet propose à son tour un opéra sur le personnage mythique, qui s'éloigne toutefois à bien des égards de l'œuvre de Cervantes.

Le changement le plus significatif, qui a d'ailleurs suscité les plus vives critiques dans la presse suite à la création de l'opéra à Monte Carlo en 1910, est la transformation subie par Dulcinée. Celle-ci est présentée comme une belle bourgeoise un peu trop éprise des plaisirs de la vie et non plus comme un idéal féminin immatériel, comme c'était le cas dans le roman de Cervantes. Ce changement n'est cependant pas l'idée de Massenet, pas plus qu'elle n'est celle de son librettiste Henri Cain. Elle est plutôt de Jacques Le Lorrain, auteur de la pièce de théâtre *Le Chevalier de la Longue Figure*, drame héroïque en quatre actes avec prologue et épilogue (1906) qui a servi de base au livret de l'opéra. Cette nouvelle nature donnée à Dulcinée modifie considérablement la relation entre celle-ci et le Chevalier, et nous verrons comment Massenet transpose cette relation dans la musique de l'opéra.

ALDONZA OU DULCINÉE ?

Pour comprendre comment Massenet exploite les deux facettes du personnage de Dulcinée, soit sa représentation idéalisée et sa nature physique, il importe de revenir sur l'interprétation du roman de Cervantes. Depuis la publication de celui-ci au début du XVII^e siècle, deux interprétations ont été dégagées pour aborder sa portée philosophique. Une lecture au premier degré fait émerger la parodie que Cervantes fait des romans de chevalerie. Cette interprétation correspond à la tendance réaliste qui conçoit le chevalier manchèque comme un personnage caricatural dont les échecs ne sont que le produit de la réalité. Autrement dit, il est tout à fait normal que l'attaque des moulins à vent finisse en véritable fiasco ! En revanche, une lecture plus approfondie permet d'entrevoir un deuxième degré au discours de Cervantes, traduisant une pensée philosophique et symbolique qui présente le héros cervantin comme un être idéaliste. Dans cette lecture, le héros n'hésite pas à tout mettre en œuvre pour matérialiser ses idéaux dans la vie réelle, et ce, malgré les nombreux revers auxquels il est confronté. Il ne s'agit pas d'une folie construite, puisque l'idéalisme du chevalier repose davantage sur la capacité qu'il aurait de percevoir le monde d'une façon qui lui est propre.

Au-delà des interprétations globales de l'œuvre, l'opposition entre réalisme et idéalisme apparaît également à différents niveaux au sein même de l'œuvre, notamment chez les personnages et en particulier dans le duo formé par le chevalier

et son écuyer. Don Quichotte est pétri de son idéal chevaleresque alors que Sancho se montre résolument terre-à-terre, constamment préoccupé par ses besoins matériels tels que la nourriture et la boisson. Plus encore, Don Quichotte se décline lui-même en deux versions, une réaliste et l'autre idéaliste, puisqu'il est d'abord un petit propriétaire de la Manche avant de s'investir de sa mission chevaleresque.

Ce dédoublement d'identité se retrouve également chez Dulcinée, qui incarne de manière encore plus éloquente l'opposition entre réalisme et idéalisme. Personnage féminin central dans le récit cervantin, Dulcinée représente l'idéal féminin de Don Quichotte, un idéal qu'il construit de toutes pièces au commencement de ses aventures. Dulcinée du Toboso n'existe donc que dans l'univers inventé par le chevalier, et jamais elle ne paraîtra dans le roman, pas plus qu'elle ne parlera. Don Quichotte explique cependant que sa Dulcinée est la fille d'un certain Lorenzo Corchuelo, originaire du village du Toboso (I, 25). Sancho, reconnaissant cet homme, donne alors une description de sa fille, Aldonza Lorenzo :

Par le Créateur, voilà une sacrée fille, solide et bien droite, avec de l'estomac, et qui pourrait tirer du pétrin n'importe quel chevalier errant ou à errer qui la prendrait pour dame ! [...] Et ce qu'elle a de mieux, c'est qu'elle n'est pas du tout bégueule ; elle a au

contraire de fort bonnes façons ; elle badine avec tout le monde et se gausse et se moque de tous. (I, 25)

À la figure immatérielle de Dulcinée est donc opposée Aldonza Lorenzo, une paysanne volage aux manières frustres. Malgré la description peu flatteuse que fait Sancho de cette jeune femme, Don Quichotte demeure persuadé de la beauté et de la noblesse de sa dame en faisant cette réponse à Sancho :

Aussi me suffit-il à moi de penser et de croire que la bonne Aldonza Lorenzo est belle et honnête ; et quant à sa naissance, peu importe : on ne va pas mener sur elle une enquête pour lui conférer quelque habit de chevalier ; et, pour moi, je la tiens pour la plus haute princesse qui soit au monde. [...] Et pour conclure le tout, je me figure qu'il en est exactement comme je le dis, et je me la représente en mon imagination telle que je la désire tant en beauté qu'en noblesse [...]. (I, 25)

La dualité de Dulcinée se décline donc en une version réaliste, soit celle de la paysanne Aldonza, et une version idéaliste, celle de la princesse Dulcinée. Toutefois, comme l'illustre le dernier extrait cité, jamais Don Quichotte n'admettra que Dulcinée puisse être autrement qu'il se l'imagine. La figure de Dulcinée demeure ainsi confinée dans le monde idéal inventé par le chevalier et n'a finalement aucune matérialité.

ET DANS LE LIVRET DE L'OPÉRA ?

La pièce de Jacques Le Lorrain est un drame héroïque, rédigé en alexandrins, formé d'un prologue suivi de quatre actes puis se termine par un épilogue. Le prologue sert à introduire les personnages de Don Quichotte et de Sancho, puis le premier acte met en scène la rencontre du chevalier avec Dulcinée, qui est représentée comme une femme du monde aux mœurs légères. Don Quichotte lui chante la sérénade qu'un rival jaloux interrompt. Dulcinée les sépare et embrasse Don Quichotte qui repart pour combattre les bandits. Au deuxième acte, Maritorne, la servante de Dulcinée, tente de montrer au chevalier que sa maîtresse n'est pas vraiment amoureuse de lui et essaie de le charmer. Don Quichotte apprend ensuite que Dulcinée voudrait récupérer un collier qui lui a été volé, tort qu'il entend redresser sur-le-champ. Le troisième acte relate cet épisode, alors que Don Quichotte se retrouve prisonnier des bandits qui, impressionnés de sa prestance et de sa noblesse, le relâchent en lui remettant le bijou. Au quatrième acte, Don Quichotte retourne auprès de Dulcinée. En lui présentant son collier, il la demande en mariage. Dulcinée le repousse avec mépris, ce qui provoque la colère

de Sancho qui prend la défense de son maître. Enfin, l'épilogue montre le chevalier atterré, se lançant dans un monologue au cours duquel il fait ses adieux à Sancho avant de mourir.

En représentant Dulcinée comme une mondaine et en articulant la trame dramatique autour de l'amour que voue le chevalier à sa dame, la pièce de théâtre de Jacques Le Lorrain aplanit considérablement la dimension idéaliste de l'œuvre de Cervantes. Comment Don Quichotte pourrait-il se présenter comme un être en quête d'un idéal si celui-ci – en l'occurrence Dulcinée – est bien réel ? Le Lorrain présente Don Quichotte comme un vieil homme épris d'une femme sans doute trop jeune et trop belle pour lui, ce qui justifie qu'elle le rejette.

Le livret préparé par Henri Cain pour l'opéra de Massenet réintroduit la dimension idéaliste, bien qu'il suive d'assez près la trame narrative de la pièce de Le Lorrain. Le nœud de l'intrigue – la récupération du collier volé – demeure central. Cain procède toutefois à un réaménagement du matériel : il supprime le prologue de Le Lorrain où étaient présentés le chevalier et son écuyer,

ce qui fait en sorte que l'action débute chez Dulcinée, plaçant d'emblée cette dernière au centre de l'action – ce qui n'était pas le cas dans la pièce de Le Lorrain. Soulignons aussi que Cain élimine le personnage de Maritorne, faisant de Dulcinée l'unique personnage féminin de l'opéra. La Dulcinée de Cain demeure toutefois assez près de celle de Le Lorrain, bien qu'il atténue quelques traits qui pourraient être considérés comme disgracieux, comme la cruauté avec laquelle elle rejette la demande en mariage du quatrième acte. Cain combine également l'action des actes 1 et 2 dans le premier acte du livret et écrit un nouvel acte 2, essentiellement pour ajouter l'épisode des moulins à vent. Ces changements semblent avoir deux buts, soit concentrer l'action autour de Dulcinée et réintroduire le côté comique généré par l'échec des aventures de Don Quichotte. De cette façon, Cain réintroduit la dimension idéaliste présente dans le roman de Cervantes en permettant le choc de la réalité avec le monde idéal du chevalier. La musique composée par Massenet saura en tirer profit pour développer encore davantage l'aspect idéaliste du chevalier.

DON QUICHOTTE MIS EN MUSIQUE

Comme nous l'avons vu, le premier acte de l'opéra place l'action devant la demeure de Dulcinée. Une foule vante sa beauté et réclame qu'elle paraisse devant eux. La musique de Massenet remet l'action dans son contexte, l'Espagne, en imitant plusieurs traits typiques de la musique populaire espagnole. Les appels lancés par le chœur sur les mots « Alza ! Alza ! Alza ! » rappellent les performances de flamenco et la pratique du *jaleo*, qui consiste à encourager les danseurs en lançant des cris tels que « *anda* » (allez), « *así* » (comme ça) ou encore « *olé* ». Dans la partition de Massenet, ces appels sont intercalés avec des passages instrumentaux dont les didascalies indiquent que la foule doit y être animée, chanter et danser. L'utilisation des castagnettes renvoie une fois de plus à la sonorité de la musique populaire espagnole, et le rythme très marqué de l'ouverture se prête bien à la danse. Cette introduction plante ainsi le décor dans lequel évoluera Dulcinée et la présente comme une Espagnole.

Dulcinée chante ensuite l'air « Quand la femme a vingt ans » :

*Alza ! Alza !
Quand la femme a vingt ans,
[la majesté suprême
Ne doit pas avoir grands attraits !
L'on possède un beau diadème,
Mais après, mes amis, après, après ?
On vit dans une apothéose,
Vos jours sont de gloire entourés,
Mais il doit manquer quelque chose...
Ou quelqu'un... ou quelqu'un
Ah ! Comme vous vous voudrez.*

*Alza !
Quand la femme a vingt ans,
D'hommages l'on vous environne
Durant le jour ; oui, mais la nuit...
Parce qu'on porte une couronne,
Le temps d'amour s'enfuit,
Hélas ! Hélas !
Et pour calmer le cœur morose,
Et les ennuis exaspérés,
Il doit bien manquer quelque chose...
Ou quelqu'un, ou quelqu'un...
Ah ! Comme vous voudrez.*

Le texte renvoie à des considérations ancrées dans le monde réel et physique, mais dégage aussi un sentiment d'insatisfaction face à la matérialité de la vie. En effet, Dulcinée éprouve une certaine déception face à sa vie. Sur le plan musical, cet air s'ouvre par le mot « alza » repris deux fois sur des vocalises qui pourraient être associées au chant flamenco. La première occurrence affirme la tonalité de *sol* majeur, tandis que la seconde passe au mode mineur, annonçant un changement de mode qui est reproduit pour la fin du premier couplet. En effet, le mode mineur revient pour les vers « On vit dans une apothéose / Vos jours sont de gloire entourés, / Mais il doit manquer quelque chose... / Ou quelqu'un... ou quelqu'un...

/ Ah ! Comme vous voudrez ». Ce changement de mode sert à souligner le fait que Dulcinée se sent insatisfaite de sa vie actuelle ancrée dans le monde réel, et plus particulièrement dans la chair. Ce sentiment semble se prolonger au deuxième couplet, qui débute avec une seule vocalise sur « Alza ! » dans la version en *sol* mineur. Bien que le début du deuxième couplet soit également en majeur, le mode mineur revient encore une fois pour les vers qui expriment une lassitude : « Et pour calmer le cœur morose, / Et les ennuis exaspérés, / Il doit bien manquer quelque chose... / Ou quelqu'un, ou quelqu'un... / Ah ! Comme vous voudrez ».

L'air est accompagné par des accords joués en *pizzicato* par les cordes avec des ponctuations de timbales, une combinaison qui imite le jeu de la guitare et du tambour de basque. Ainsi, Massenet associe une fois de plus Dulcinée et le plan réel avec les sonorités de la musique espagnole ; cette association sera poussée encore plus loin au quatrième acte dans l'air « Ne pensons qu'au plaisir d'aimer ».

Pour la musique associée au personnage de Don Quichotte, Massenet utilise un langage musical de facture plus classique, voire même austère, et n'exploite jamais la couleur espagnole comme il le fait pour Dulcinée. La sérénade « Quand apparaissent les étoiles », que chante Don Quichotte à Dulcinée à la toute fin du premier acte illustre bien la distinction entre les deux personnages. D'abord, le texte renvoie au ciel, aux étoiles, et donc à une forme d'au-delà. Ensuite, il adresse une prière à son idéal – Dulcinée – et évoque l'amour et la vérité. Il ne croit pas son idéal capable de lui mentir, un élément qui sera aussi repris au quatrième acte.

*Quand apparaissent les étoiles
Et quand la nuit du fond des cieux
Couvre la terre de ses voiles...
Je fais ma prière à tes yeux !... À tes yeux !...
Je fais ma prière !
Et c'est dans la fleur...
Et c'est dans la fleur...
Dans la fleur de tes lèvres...
Qui ne sauraient jamais, jamais mentir,
Qu'amour tout palpitant...
Amour... s'est fait un nid pour s'y blottir...
Tout palpitant..., palpitant de fièvres...*

En somme, la dimension idéaliste de Dulcinée est exprimée clairement par les paroles de cet air, qui est toutefois interrompu par Juan, un prétendant de Dulcinée, qui apporte une indication très intéressante. Juan raille Don Quichotte en le désignant comme « beau mandoliniste ». Cette remarque indique que Don Quichotte s'accompagnait à la mandoline : une modification que Cain aurait apporté à la pièce de Le Lorrain qui mentionne plutôt que Don Quichotte s'accompagnait à la guitare. Ce changement contribue à opposer Dulcinée à Don Quichotte, car



Lucy Arbell (Dulcinée) et Féodor Chaliapine (Don Quichotte) dans *Don Quichotte* de Massenet, Monte Carlo, 1910

rappelons-le, l'accompagnement de l'air de Dulcinée à l'acte 1 imitait la guitare. À l'acte 4, son air sera véritablement accompagné à la guitare.

Deux moments importants de l'acte 4, soient l'air de Dulcinée et le duo qu'elle chante avec Don Quichotte à la toute fin, permettent de mieux comprendre la nature de leur relation à travers la musique. L'acte 4 débute par une fête chez Dulcinée, où elle chante l'air « Ne pensons qu'au plaisir d'aimer » :

*Alza ! Alza !
Ne pensons qu'au plaisir d'aimer,
À la fièvre des heures brèves
Où l'on sent le cœur se pâmer
Sous les baisers cueillis aux lèvres !
Olé !*

*Alza !
Que les yeux plongent dans les yeux,
Désirs, courez la prétentaine ;
Et jeunes gens, qu'il vous souviennne,
Que l'amour sourit aux audacieux.*

*Anda !
Ne pensons qu'aux minutes brèves
Où les âmes vont se pâmer
Dans l'ivresse de s'adorer
Sous les baisers pris sur les lèvres !*

Les paroles affirment assez clairement que Dulcinée fait l'éloge des plaisirs de la chair, et donc, des plaisirs liés au monde physique, réel. Elle reprend la formule en arabe sur « Alza ! », à laquelle s'ajoutent d'autres paroles qui imitent le *jaleo* déjà mentionné, mais cette fois de manière plus authentique – si l'on peut dire – puisque le « olé ! » et le « anda ! » sont de vrais appels en espagnol utilisés dans la pratique du flamenco. Au contraire de « Alza ! », dont la signification « plus haut », indique qu'il s'agit plutôt d'une stylisation du *jaleo*.

La musique qui accompagne ce texte reprend évidemment les codes de la musique espagnole, mais il faut remarquer que Massenet les porte



Lucy Arbelle (Dulcinée) écoutant la sérénade de Don Quichotte dans *Don Quichotte* de Massenet, Monte Carlo, 1910

encore plus loin par rapport à l'acte 1. L'air est cette fois effectivement accompagné à la guitare, alors qu'au premier acte, l'orchestre ne faisait que suggérer cet instrument à travers les *pizzicati* des cordes. Lorsque l'air se conclut et que l'orchestre prend le relais, la couleur espagnole est encore augmentée par les cuivres et les castagnettes, alors que les didascalies indiquent que Dulcinée se met à danser. En somme, Dulcinée s'inscrit encore plus explicitement dans le monde réel à en juger par la musique qui accompagne ce passage ; une position qui va changer lors du duo avec Don Quichotte.

Après avoir rejeté la demande en mariage du chevalier, Dulcinée reste seule avec lui pour lui expliquer les raisons de son refus dans le duo « Oui, je souffre votre tristesse » qui est d'ailleurs le seul mettant en scène les deux personnages principaux de l'opéra. Dulcinée commence en chantant ces paroles :

*Oui, je souffre votre tristesse...
Oui, je souffre votre tristesse...
Et j'ai vraiment chagrin à vous
[désespérer...
Mais je dois vous désabuser,
Je le dois, je le dois.*

*Et en n'acceptant pas ce que vous me proposez,
Vrai, je vous prouve ainsi ma sincère tendresse.*

Vous... ami... ami...

Ah, j'aurais de la peine en vous trompant.

Car c'est ma destinée

De donner de l'amour à ceux dont le désir

Est d'avoir ou mon âme ou ma bouche

[à saisir.

Ah ! Puisque vous souffrez et que je suis impure

Indigne, lancez sur moi l'injure...

Vengez-vous !... Mais restez avec nous,

Ah ! Restez avec nous, restez, restez !

Ah ! Restez !...

La partie de Dulcinée se distingue des deux autres airs qui lui sont dévolus et que nous avons discutés précédemment. En effet, cette fois, la couleur espagnole est absente et Dulcinée ouvre son cœur à Don Quichotte. Son propos n'est donc pas tourné vers les plaisirs physiques et le monde réel. Aucun « Alza ! » ne vient colorer la musique et la ligne mélodique est moins ornée que dans les autres airs qu'elle chante. Il semble donc que Dulcinée quitte le monde réel pour s'adresser au chevalier absorbé dans son monde idéal en utilisant le même langage que lui, ce qui est confirmé par la réponse que lui fait le héros :

*O toi, dont les bras nus sont plus frais
[que la mousse,
Laisse-moi te parler de ma voix
[la plus douce...
Avant de te quitter.
Comme réponse à ma prière,
Pour m'avoir dit des vérités...
Femme, je te bénis :
Reste toujours sincère.*

La musique qui accompagne les vers de Don Quichotte est dans le même style que celle accompagnant l'explication de Dulcinée. Cela suggère que le chevalier demeure plongé dans son univers idéal et qu'il y est rejoint par celle-ci. Bien qu'il soit découragé de ce refus, Don Quichotte ne semble pas remettre en question l'idéal que représente pour lui Dulcinée ; il la remercie

pour sa franchise et sa sincérité et termine en la bénissant. Il avait mentionné dans la sérénade du premier acte que « ses lèvres ne sauraient mentir ». En somme, si Dulcinée se fait un devoir de désabuser le chevalier, le langage musical par lequel s'exprime Don Quichotte suggère qu'il reste imperturbable et que les paroles de Dulcinée ne semblent pas entacher la perception qu'il se fait de la dame de ses pensées. Comprise de cette façon, la conclusion de l'opéra par la mort de Don Quichotte apparaît non pas comme la conséquence du rejet de la demande en mariage, mais bien davantage comme le départ du héros vers un autre monde puisque son union avec Dulcinée n'est pas possible dans le monde réel.

Au final, la façon dont Massenet transpose en musique le livret permet d'illustrer que Don Quichotte et Dulcinée, dans sa version bourgeoise, n'évoluent pas sur le même plan, ce qui fait ressortir le côté idéaliste du chevalier. Il y a toutefois lieu de questionner les motivations du compositeur, car attribuer à Massenet la volonté de réintroduire la dimension idéaliste – et donc la portée symbolique – de l'œuvre de Cervantes serait oublier que plusieurs éléments que nous avons soulevés dans notre analyse découlent en fait de contraintes extérieures. Par exemple, si Dulcinée chante un air accompagné par la guitare au quatrième acte, c'est que l'interprète de la création, la mezzo-soprano Lucy Arbelle, souhaitait qu'il en soit ainsi ; elle s'était elle-même accompagnée lors de la création à Monte Carlo le 19 février 1910. Massenet a d'ailleurs écrit dans ses mémoires que ce qui l'avait motivé à composer cet opéra, c'était l'excellente idée qu'avait eu Jacques Le Lorrain de remplacer la Dulcinée aux manières frustres en une belle et élégante Dulcinée faisant mourir Don Quichotte « du véritable amour cette fois ». Cela montre que Massenet lui-même n'avait pas entrevu le sens plus grand qui allait se dégager de sa musique. Pourtant, c'aurait été se méprendre sur la capacité de l'Ingénieux Hidalgo de la Manche à dépasser le sens qui lui est donné.

Judy-Ann Desrosiers

ET AU QUÉBEC ?

L'un des grands Don Quichotte de l'histoire lyrique a été nul autre que notre grande basse québécoise Joseph Rouleau qui a notamment campé le célèbre personnage à partir de 1970, d'abord à Monte Carlo, puis à Paris. Pourtant, l'opéra de Massenet sur le célèbre chevalier errant n'a encore jamais été présenté sur les scènes lyriques québécoises que sont l'Opéra de Montréal et l'Opéra de Québec. Espérons que Jean-François Lapointe, qui dit vouloir présenter davantage d'opéra français à Québec l'ajoutera à l'une de ses futures saisons !

POUR ALLER PLUS LOIN :



Don Quichotte de Massenet, *L'Avant-scène opéra*, n° 93, 1986.

Jean Canavaggio, *Don Quichotte, du livre au mythe : Quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005.



Jules Massenet, *Don Quichotte*, Teresa Berganza, José van Dam, Alain Fondary, Chœur et Orchestre du Capitole de Toulouse dirigé par Michel Plasson, Fondari Warner Classics, 2003, B002ZBTWKQ.





Zuzana Marková (Pamina) et Theo Hoffman (Papageno) dans *La Flûte enchantée* de Mozart, mise en scène de Barrie Kosky, Los Angeles Opera, 2019

La première représentation de *La Flûte enchantée* au Québec aurait été donnée par la compagnie Opera Guild of Montreal en 1945. Fondée en 1941 par Pauline Donalda avec la mission de présenter des opéras, des récitals, des concerts et des comédies musicales, la compagnie inscrira à son programme quatre ans plus tard deux opéras mozartiens : *Così fan tutte* et *La Flûte enchantée*. Certains auteurs dans *l'Encyclopédie canadienne* remettent en question l'affirmation selon laquelle cette production de *La Flûte enchantée* présentée en 1945 aurait été la première au pays, mais il est difficile de retracer une production de cette œuvre antérieure à cette date. Sans avoir été la première canadienne de l'œuvre, il semble dès lors plausible que cette production de l'Opera Guild se soit avérée être la première québécoise de *La Flûte enchantée*. Il n'a pas été possible de retrouver la liste des interprètes de cette production, mais il est probable qu'une bonne partie de la distribution ait été constituée de chanteurs étrangers et qu'elle ait été complétée par quelques artistes lyriques du Québec, vraisemblablement Léopold Simoneau dans le rôle de Tamino et Pierre Vidor dans celui de Monostatos.

C'est donc assez tardivement que cette œuvre de Mozart entre dans le répertoire des compagnies lyriques québécoises. Il y a lieu de penser que la barrière de la langue, à moins que ce ne soit la difficulté de trouver une traduction en français, soit la cause de cette attente. Rappelons que *La Flûte enchantée* doit être chantée en allemand et que d'autres œuvres de ce compositeur dont les livrets sont en italien, comme *Le Nozze di Figaro* ou encore *Don Giovanni* avaient été représentées dès la fin des années 1920.

LA FLÛTE ENCHANTÉE AU QUÉBEC

Die Zauberflöte (*La Flûte enchantée*) de Wolfgang Amadeus Mozart, composée sur un livret d'Emanuel Schikaneder, a été présentée pour la première fois le 30 septembre 1791 à Vienne. C'est dans cette œuvre, aux résonances franc-maçonnes affirmées, que le très célèbre air « Der Hölle Rache » de la Reine de la nuit figure. Il aura pourtant fallu attendre plus d'un siècle et demi avant que cet opéra soit donné en version complète au Québec. Retour sur le parcours d'une œuvre fantaisiste.

Entre la production de 1945 et le début des années 1980, *La Flûte enchantée* ne semble pas avoir été jouée très souvent sur les scènes lyriques du Québec. Même au sein des deux grandes compagnies lyriques actuelles que sont l'Opéra de Québec et l'Opéra de Montréal, on constate une présence plutôt effacée de *La Flûte enchantée*. En effet, elle n'a été présentée qu'à trois reprises dans les vingt premières années d'existence de ces deux compagnies fondées au début des années 1980 (1986, 1991, 1996). On remarque cependant un regain d'intérêt pour cette œuvre au tournant du XXI^e siècle alors qu'elle revient plus régulièrement sur les grandes scènes (2000, 2003, 2009, 2015, 2018, 2019). La production de l'édition 2018 du Festival d'Opéra de Québec, dont la mise en scène avait été confiée à Robert Lepage, a d'ailleurs marqué les esprits. Puisant dans le *black art* pour accentuer les contrastes et faire ressortir l'opposition entre l'ombre et la lumière, la mise en scène de Lepage avait été qualifiée « d'émerveillement visuel » par le critique musical Christophe Huss (« Mozart, Lepage et la vision de l'âme », *Le Devoir*, 1^{er} août 2018).

S'agissant des artistes lyriques d'ici qui se sont distingués dans *La Flûte enchantée*, il faut souligner les chanteuses québécoises qui ont été considérées, à juste titre, comme de grandes Reines de la nuit. Ainsi, la soprano Colette Boky faisait d'ailleurs ses débuts au réputé Metropolitan Opera de New York dans ce rôle en 1967. À la même époque, France Dion a tenu ce rôle au Festival de Glyndebourne, puis, dans les années 1970, c'est Louise Lebrun qui se fera remarquer à son tour dans ce rôle aux festivals de Glyndebourne, Santa Fe et Salzbourg. Il n'en demeure pas moins que la plus grande Reine de la nuit québécoise est sans conteste Aline Kutan qui a chanté ce rôle à près de 130 reprises dans plus de 25 productions partout dans le monde (à ce sujet, voir *L'Opéra*, n° 18, p. 12).

Plusieurs autres grandes voix québécoises ont été mises à contribution dans *La Flûte enchantée*, ici et ailleurs dans le monde, comme en fait d'ailleurs foi le tableau suivant :

Les rôles principaux de *La Flûte enchantée* et les voix québécoises

Reine de la nuit	Colette Boky France Dion	Aline Kutan Louise Lebrun
Tamino	Frédéric Antoun Léopold Simoneau	Paul Trépanier
Pamina	Clarice Carson Céline Dussault Sarah Fischer	Lyne Fortin Karina Gauvin Hélène Guilmette
Papageno	Gerald Finley	Gino Quilico
Papagena	Céline Dussault Christina Harvey	Monique Pagé Jacqueline Woodley
Sarastro	Alain Coulombe	Tomislav Lavoie
Monostatos	Éric Thériault	Pierre Vidor

En mai 2020, l'Opéra de Montréal présentera *La Flûte enchantée* sous la direction musicale de Christopher Allen, avec une distribution internationale complétée par plusieurs résidents et résidentes de son Atelier lyrique, dont Elizabeth Polese (Papagena), Jean-Philippe Mc Clish (soldat), Andrea Nuñez, Kirsten Leblanc et Florence Bourget (dames). Il s'agit de la version mise en scène par Barrie Kosky pour le Komische Oper de Berlin et qui s'inspire de l'esthétique du cinéma muet. Acclamée sur la scène internationale, cette production s'annonce des plus intéressantes !

La Flûte enchantée en chiffres

Pour la saison 2019-2020, *La Flûte enchantée* se classe au cinquième rang des opéras les plus joués à l'échelle internationale selon le site operabase.com. Avec un total de 101 productions, *La Flûte enchantée* se positionne tout juste derrière *Don Giovanni* du même compositeur dont 136 productions sont recensées pour cette saison. Dans les dix dernières années au Canada, 16 productions de *La Flûte enchantée* ont été montées, pour un total de 86 représentations, faisant de cet opéra le deuxième plus présenté au Canada entre 2009 et 2019 derrière *Carmen* de Bizet.

Judy-Ann Desrosiers

TEATRO ALLA SCALA

Depuis maintenant quatre siècles, l'Italie occupe une position importante dans le développement de la musique classique, plus particulièrement de l'opéra. Viennent rapidement à l'esprit les noms de Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini et Ruggero Leoncavallo, qui sont à l'origine de chefs-d'œuvre tels que *La Traviata*, *La Bohème*, *Il Barbiere di Siviglia* et *Pagliacci* lorsqu'on évoque le grand répertoire lyrique. De nombreuses villes de la péninsule peuvent s'enorgueillir de la présence d'un grand théâtre dédié à la présentation de cet art. La passion pour l'art lyrique est d'ailleurs encore aujourd'hui partagée en Italie par les jeunes et les moins jeunes qui se retrouvent dans les mêmes théâtres. Parmi ceux-ci, et dissimulé derrière les nombreux monuments de Milan, se trouve le plus grand temple de l'histoire lyrique : le Teatro alla Scala, que l'on nomme familièrement *La Scala*.

Rolex/Ambroise Ténas



Le Teatro alla Scala, Milan, Italie

Construit dès 1776, l'édifice qui abrite La Scala est une commande de l'archiduc et gouverneur général de Lombardie, Ferdinand de Habsbourg, fils de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche – la Lombardie (région dans laquelle se trouve la ville de Milan) ayant été sous la domination des Habsbourg de 1714 à 1797. C'est à l'architecte Giuseppe Piermarini que revient la tâche d'imaginer et d'édifier La Scala, qui sera finalement inaugurée le 3 août 1778. Pour l'occasion, Antonio Salieri, alors musicien officiel de la cour de Vienne, est appelé à créer une nouvelle œuvre, *Europa riconosciuta*.

Le théâtre devient par la suite un lieu emblématique de l'art lyrique et témoigne de nombreux événements dans le développement de la vie culturelle et politique de l'Italie. En effet, alors que le monument est tout d'abord un endroit que fréquente l'aristocratie, il devient par la suite le théâtre du peuple puisqu'il représente le centre névralgique de la haute société italienne. Il émerge ensuite comme un étendard de la modernité après la période de l'unification de l'Italie (le *Risorgimento*), avant de tomber aux mains des fascistes à la fin des années 1920. Après la Seconde Guerre mondiale, le théâtre reprend progressivement ses activités et contribue à la démocratisation de la vie lyrique. Sans être un théâtre national, La Scala a réussi à s'imposer comme un marqueur de l'identité culturelle du peuple italien au cours des derniers siècles, devenant ainsi un symbole fort de la nation.

Durant les deux derniers siècles, de nombreux opéras ont été créés à La Scala, tels *Norma* de Bellini (1831), *Nabucco* et *Otello* de Verdi (1842 et 1887) ainsi que *Turandot* de Puccini (1926). Depuis la fin du XVIII^e siècle, La Scala symbolise l'ascension sociale dans le monde lyrique : ce théâtre est pour le milieu de l'opéra ce qu'Hollywood est pour le monde du cinéma, un horizon presque inatteignable; le but ultime d'une carrière artistique. Les plus grands noms du monde lyrique tels que Maria Callas et Luciano Pavarotti – pour ne nommer que deux interprètes de grande renommée – s'y sont d'ailleurs taillé une place de choix.

Quelques Québécois et Québécoises ont eu le privilège d'y chanter. La première fut la soprano Emma (Lajeunesse) Albani, qui devait prendre le rôle principal dans *Lucia di Lammermoor* et Gilda dans *Rigoletto*, en 1880. Selon *l'Encyclopédie canadienne*, l'unique représentation de *Lucia* est interrompue sans que l'on en connaisse les raisons et rien ne porte à croire que les représentations de *Rigoletto* aient eu lieu par la suite.

Il faut ensuite attendre plus de 50 ans avant de revoir un artiste lyrique du Québec sur la scène de La Scala. Il s'agit du ténor Nicholas Massue, né à Varennes. Ayant vécu une partie de son enfance en Italie, il change de nom pour devenir Giuseppe Massù avant de faire ses débuts dans de nombreux théâtres du pays. Celui-ci connaît ensuite une première gloire à La Scala où il tient en 1934 le rôle de Lorenzo de l'opéra-comique

Fra Diavolo (1830) de Daniel-François-Esprit Auber. Le théâtre lui confie par la suite plusieurs premiers rôles dans des œuvres telles que *Faust* de Gounod et *Lohengrin* de Wagner.

Depuis le début des années 2000, le nombre de Québécois et de Québécoises qui ont chanté à La Scala a explosé ! C'est le baryton Jean-François Lapointe qui y fait tout d'abord son entrée en novembre 2005. Puis, en 2007, la soprano Manon Feibel foule cette scène dans le rôle de Lucrezia dans *I due Foscari* de Verdi. En 2013, la contralto Marie-Nicole Lemieux se produit à La Scala dans *Falstaff* de Verdi dans le cadre d'une co-production avec le Royal Opera House Covent Garden et la Canadian Opera Company. Dans la décennie qui suit, la basse Alain Coulombe, la soprano colorature Marie-Ève Munger et la mezzo-soprano Michèle Losier, en foulent la scène sans bien sûr oublier Yannick Nézet-Séguin, qui a assuré la direction musicale de l'opéra *Roméo et Juliette* de Gounod pour la grande compagnie lyrique italienne en 2011.

Hugo Laporte devait lui-même y chanter pour la première fois au mois de mars 2020, n'eut été la fermeture précipitée de La Scala en raison de la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19). Mais ce n'est que partie remise pour le baryton québécois qui reprendra ses débuts dans la grande institution en 2023 et sera suivi, il est à espérer, par les artistes lyriques québécois des générations futures !

Matilde Legault

Originaire de Québec, la soprano Jessica Latouche poursuit actuellement des études doctorales auprès de Jean-François Lapointe. Les premiers prix qu'elle a remportés, d'abord au concours solo avec orchestre Canimex de la Faculté de musique de l'Université Laval en 2019, puis au concours d'art lyrique de la relève en février dernier témoignent du talent de la jeune chanteuse. Elle a d'ailleurs fait ses débuts à l'Opéra de Québec en mai 2019 en tant qu'Anna dans Nabucco de Verdi. Ce printemps, elle incarne Blanche de la Force dans Dialogues des Carmélites présenté par l'atelier lyrique de l'Université Laval.

JESSICA LATOUCHE

UN COUP DE FOUDRE POUR L'OPÉRA

Qu'est-ce qui vous a décidé à vouloir faire carrière dans le chant lyrique ?

J'ai toujours chanté. Toute petite, j'inventais des paroles sur les mélodies que j'apprenais pendant mes cours de piano. À 10 ans, j'ai joint la chorale des Petits Chanteurs de Charlesbourg. Grâce à cette chorale, j'ai eu une occasion unique : avec quelques autres choristes, j'ai été choisie pour prendre part à la production de *Hansel et Gretel* à l'Opéra de Québec, qui était présentée dans une mise en scène de Jacques Leblanc et dirigée par Bernard Labadie. J'incarnais un pain d'épice et j'avais pris ce rôle très au sérieux : je lui avais même donné une personnalité ! Cette première expérience à l'opéra a été une grande découverte ; jouer la comédie en chantant et en dansant, avec des costumes et un maquillage m'a permis de constater que l'opéra est vraiment une forme d'art complète. Je me souviens aussi que la chanteuse qui incarnait Gretel, dont le nom m'échappe aujourd'hui, a complètement changé ma vision de la diva d'opéra qui, pour moi, était typiquement représentée par la Castafiore, soit une dame corpulente qui chantait fort ! Là, c'était différent, cette chanteuse était jeune et belle ; ce fut le coup de foudre avec cet art !

Quelles rencontres ont marqué votre parcours ?

Il y a tellement de gens qui m'ont marquée ! Toutefois, si je devais n'en nommer qu'une, je dirais que la personne qui reste déterminante dans mon parcours est Jean-François Lapointe. C'est un artiste d'une grande générosité et qui s'investit énormément. Je trouve son parcours vraiment inspirant ; il a travaillé de manière acharnée pour arriver où il est, ce qui en fait un modèle pour moi. C'est à sa suggestion que j'ai entamé à l'automne 2018 un doctorat à l'Université Laval pour perfectionner mon interprétation de l'opéra français, sous sa direction.

Parlez-nous de votre participation dans la production des *Dialogues des carmélites* de l'Université Laval. Qu'est-ce que le rôle de Blanche vous a apporté ?

C'est un rôle extraordinaire ! Et tout en complexité parce que Blanche passe vraiment par toute la palette des émotions. C'est un personnage d'origine noble qui a donc un statut à respecter ou du moins, une façade à maintenir, mais elle naît dans la tourmente, au beau milieu de la Révolution française, ce qui semble être la source de son tempérament. La musique de Poulenc est tellement magnifique, c'est vraiment une écriture musicale près de la parole, qui a un rythme très naturel. La mise en scène de cette production fait en sorte que je serai presque toujours présente sur scène, ce qui est évidemment assez exigeant, surtout que Blanche passe rapidement d'une émotion à l'autre ! La forte présence de Blanche permet en fait de montrer toute l'évolution de sa personnalité et je suis vraiment reconnaissante d'avoir la chance d'explorer ce personnage. En plus, la trame de l'opéra est inspirée d'une histoire vraie, ce qui rend cette œuvre d'autant plus touchante.

En 2019, vous avez pris le rôle d'Anna dans la production de *Nabucco* présentée à l'Opéra de Québec. Que reprenez-vous de cette expérience ?

En chantant un rôle dans une production de l'Opéra de ma ville, j'ai senti que je réalisais enfin le rêve que je chérissais depuis si longtemps... Retourner sur la scène de l'Opéra de Québec, cette fois en tant que soliste, m'a vraiment donné une bouffée d'énergie pour continuer à avancer. C'était une belle marque de confiance de la part de Grégoire Legendre de m'attribuer le rôle d'Anna. J'ai aussi eu la chance de travailler avec un metteur en scène qui avait décidé de faire une place significative à mon personnage, ce qui fait que j'ai été très présente sur scène durant l'opéra.

Est-ce qu'il y a un répertoire que vous préférez ou un rôle que vous espérez pouvoir jouer ?

J'ai une préférence avouée pour le répertoire français et italien et récemment, j'ai travaillé *Les Pêcheurs de perles* de Bizet. C'est vraiment un très bel opéra, trop peu connu ici. C'est une œuvre très facile d'écoute, on reconnaît les



Catherine Charron-Drolet

thèmes qui sont en fait de vrais vers d'oreille ! Parmi les rôles que j'aimerais interpréter, il y a évidemment celui de Violeta Valéry dans *La Traviata* pour les couleurs vocales et pour le drame qui rejoint beaucoup de gens. J'ai chanté le rôle de Donna Anna dans *Don Giovanni* et j'ai adoré ce personnage ; je le referais demain matin sans hésiter ! Enfin, le rôle de Blanche de la Force dans les *Dialogues des Carmélites* est une belle découverte et je désire le refaire un jour.

Quel artiste lyrique vous inspire ?

Au point de vue du parcours, je dirais que ce sont les artistes lyriques québécois qui m'inspirent le plus. Je trouve que c'est vraiment motivant de voir autant d'artistes de chez nous qui ont des carrières florissantes à l'international. Je pense notamment à Jean-François Lapointe, évidemment, mais également à Étienne Dupuis, Hélène Guilmette et tellement d'autres ! En ce qui concerne plus particulièrement l'aspect musical, une artiste que j'affectionne est Diana Damrau, autant pour sa voix que sa technique et son jeu.

Que souhaitez-vous pour la suite de votre parcours ?

Je vise à élargir ma carrière aux plans national et international. Je reviens d'ailleurs d'une tournée d'auditions en France et je compte poursuivre dans cette voie. J'ai déjà une tournée en Chine ainsi que des concerts en Belgique à mon actif, en plus d'être nouvellement représentée par MIC Artists pour l'Amérique du Nord. Ce n'est qu'un début, j'en suis convaincue !

Judy-Ann Desrosiers

NDLR : La production des *Dialogues des Carmélites* de l'Université Laval a été annulée après la première en raison de la pandémie de la maladie à Coronavirus (COVID-19).

THÉÂTRE LYRIQUE DE LA MONTÉRÉGIE

C'est en 1997 que le Théâtre lyrique de la Montérégie (TLM) est fondé par d'anciens membres du Théâtre lyrique de Boucherville, dissout deux ans auparavant. S'étant donné pour mission de rendre accessible l'art lyrique pour tous, le TLM présente des opérettes et des airs d'opéra en français, accompagné d'un orchestre de 14 musiciens. Chaque année, il donne un concert en novembre et monte une production complète au mois de mai. Les spectacles de la compagnie montérégienne attirent à chaque saison un public fidèle, mais aussi des curieux, venus s'initier à l'opérette.

Fort d'une tradition qui dure depuis 23 ans, le Théâtre lyrique de la Montérégie a aussi connu un rayonnement à l'international, puisque la troupe s'est rendue à deux reprises en France, dans la région des pays de la Loire, plus précisément à Écommoy. Lors de l'édition 2002 de cet échange culturel, le TLM avait donné des représentations de *La Vie parisienne* d'Offenbach. Le directeur artistique et musical de la troupe, Donald Lavergne, qui accompagnait alors le groupe comme chanteur, se rappelle avec malice combien il avait été audacieux pour une compagnie québécoise de présenter cette opérette... en France! Leur production avait toutefois été si bien reçue qu'ils ont renouvelé l'expérience en 2007 en présentant *Les Cloches de Corneville* de Robert Planquette.

La troupe du TLM est constituée d'un noyau dur, le chœur, formé pour l'essentiel d'amateurs, mais aussi de mélomanes désireux de maintenir un lien étroit avec la musique. Au chœur, se joignent des chanteurs recrutés sur la base d'auditions pour tenir les rôles principaux dans le cadre de la production annuelle. Tenues dès le mois de juin, soit près d'un an avant la présentation du spectacle, ces auditions permettent de rassembler une distribution en adéquation avec la vision de l'œuvre choisie. Ces solistes sont souvent étonnés de constater l'unité du groupe de choristes qui s'investissent avec beaucoup de rigueur dans la préparation des productions. Donald Lavergne souligne d'ailleurs que l'une des forces du groupe est la discipline avec laquelle ses membres travaillent. Comme il le dit, «on peut très bien arriver à présenter un spectacle de qualité professionnelle, ça demande simplement plus de temps et de travail». C'est pourquoi la compagnie ne présente qu'une production complète par année, ce qui permet de faire un travail de fond, d'éduquer les choristes tant dans le répertoire de l'opérette, qui est vaste, que sur le plan de la technique vocale. Souvent, comme le rappelle le directeur de la compagnie, il faut amener les choristes à se faire suffisamment confiance pour qu'ils aillent au-delà de leurs limites.

Cette année, la compagnie a préparé une version de *L'Étoile* de Chabrier que Donald Lavergne



qualifie de «féérique» et de «magique», sans toutefois tomber dans une narration destinée aux enfants. Bien qu'il ait encore beaucoup d'incertitude entourant la tenue des quatre représentations prévues du 8 au 10 mai prochain en raison de la pandémie de la maladie à Coronavirus (COVID-19), le directeur assure que tout le travail accompli ne sera pas perdu. À moins de deux mois de la première, plusieurs éléments de la production sont déjà prêts, tels les costumes et les décors, sans compter tout le travail de répétition que ce spectacle a nécessité. Il n'est donc pas question d'abandonner ce projet et Donald Lavergne promet que *L'Étoile* verra le jour et envisage de remplacer le concert de novembre 2020 par cette production advenant le cas où il serait impossible de la présenter ce printemps.

Un tel scénario bousculerait effectivement les projets prévus pour l'an prochain, surtout que la saison 2020-2021 marquera un changement de direction musicale et artistique au sein de la compagnie. Donald Lavergne ne compte pas abandonner la troupe pour autant puisqu'il réintègrera le chœur. C'est nul autre qu'Étienne Cousineau qui a été choisi pour prendre le relais. Celui-ci connaît d'ailleurs très bien les membres du Théâtre lyrique de la Montérégie, puisqu'il a collaboré ces dernières années avec cette troupe, d'abord comme chorégraphe, puis comme metteur en scène. C'est en outre lui qui signe la mise en scène de leur production de *L'Étoile*. Il est d'ailleurs permis de croire que la nomination d'Étienne Cousineau à titre de directeur artistique permettra de poursuivre les échanges lancés entre les compagnies d'opérette du Québec depuis l'an dernier. Le chœur du Théâtre lyrique de la Montérégie s'était alors joint aux Productions Belle Lurette – compagnie dont Étienne Cousineau est le fondateur et directeur artistique – pour présenter le concert «D'Amour et d'Offenbach» en juin 2019.

La prochaine saison promet donc d'être un peu différente, mais Donald Lavergne se fait rassurant : «La mission demeurera la même et le répertoire aussi, la compagnie ayant à cœur de présenter des œuvres accessibles tant pour le public que pour les choristes».

Judy-Ann Desrosiers



Marie Bérard Photographie

Barbe-Bleue d'Offenbach, Théâtre lyrique de la Montérégie, 2019



Marie Bérard Photographie

La Périchole d'Offenbach, Théâtre lyrique de la Montérégie, 2018



Gaëtan Demers

La Belle de Cadix de Lopez, Bonneau et Vandair, Théâtre lyrique de la Montérégie, 2014



Gaëtan Demers

La Belle Hélène d'Offenbach, Théâtre lyrique de la Montérégie, 2013

Vendredi 22 mai 2020

PIANO NOBILE

Salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts de Montréal

Journée d'étude

LES MISES EN SCÈNE D'OPÉRA

REPORTÉE

Les Carmélites de Francis Poulenc,
Opéra de Montréal, 2017
Photographie: Yves Renaud

PRÉLIMINAIRE

8h30 **MO**
Daniel Turp (UQAL)
Michèle Duchesneau (UdeM/OICRM)
Patrick Corrigan (OdM)
Michel Beaulac (OdM)

9h00 **ALLOCUTION D'OUVERTURE
LES MISES EN SCÈNE
D'OPÉRA**
Jean-Jacques Nattiez
(UdeM/OICRM)

9h30 **1^{ère} SÉANCE DE TRAVAIL
LES PRÉMISSSES**

11h00 **2^e SÉANCE DE TRAVAIL
LES RECONSTITUTIONS**
Marie-Hélène Benoit-Otis
(UdeM/OICRM)

14h00 **3^e SÉANCE DE TRAVAIL
LES MODERNISATIONS**
Michela Niccolai
(Université Paris 3 et Paris 4)

15h00 **4^e SÉANCE DE TRAVAIL
LES TECHNOLOGIES**
Nina Penner
(chercheure indépendante)

16h00 **TABLE-RONDE
LES MISES EN SCÈNE
D'OPÉRA**
Les vues des metteurs
en scènes, chefs et interprètes

17h00 **ALLOCUTION DE CLÔTURE**
Éric Champagne (UdeM)

17h30 **LANCEMENT DE LIVRE**
Jean-Jacques NATTIEZ,
*Fidélité et infidélité dans
les mises en scènes d'opéra*

18h00 **COCKTAIL DE
FINANCEMENT
AU BÉNÉFICE DE**

L'Opéra

Revue québécoise d'art lyrique

www.revuelopera.quebec



CRITIQUES

OPÉRAS

OPÉRA DE MONTRÉAL	28-29
THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE	30
OPÉRA MCGILL	31
ATELIER D'OPÉRA DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL	32
ATELIER D'OPÉRA DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE MONTRÉAL	33

CONCERTS

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL	34
SALLE BOURGIE	34
ORCHESTRE MÉTROPOLITAIN	35
ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LAVAL	36
LES MÉANDRES	36
LES VIOLONS DU ROY	37
THÉÂTRE CENTAUR	37

INTERNATIONAL

METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK	38-39
--------------------------------	-------

ABRÉVIATIONS

AM : Adaptation musicale	INS : Instrumentiste
AN : Animation	LIV : Livret
AV : Accompagnement vocal	MEE : Mise en espace
CC : Chef de chœur	MES : Mise en scène
COS : Costumes	NAR : Narration
CH : Chœur	ORC : Orchestre
CHO : Chorégraphie	PIA : Pianiste
DM : Direction musicale	RÉA : Réalisateur
INT : Interprète	ORG : Organiste
	SC : Scénographie

Yves Renaud

Florence Bourget (Ange 2), Magali Simard-Galdès (Agnès) et Jean-Michel Richer (Ange 3)
dans *Written on Skin* de Benjamin et Crimp, Opéra de Montréal, 2020

Opéra de Montréal

WRITTEN ON SKIN : L'INCONTOURNABLE DE LA SAISON

Written on Skin, opéra en trois parties de George Benjamin sur un livret de Martin Crimp
Production : Opéra de Montréal
Salle Wilfrid-Pelletier, 25 janvier 2020

INT : Magali Simard-Galdès (Agnès), Daniel Okulitch (Le Protecteur), Luigi Schifano (Ange 1 et Le Garçon), Florence Bourget (Ange 2 et Marie), Jean-Michel Richer (Ange 3 et John)

DM : Nicole Paiement

ORC : Orchestre symphonique de Montréal

MES : Alain Gauthier

Depuis sa création en 2012 – il y a six ans à peine – *Written on Skin* est considéré comme l'un des opéras majeurs du XXI^e siècle, remportant un succès critique et populaire aussi important que *L'Amour de Loin* (2000) de Kaija Saariaho, ou encore *The Tempest* (2004) de Thomas Adès. Force est d'admettre que ce succès est amplement justifié ! L'œuvre est puissante et prenante. Elle est portée par un souffle dramatique unique, une musique sensible et recherchée, ainsi que par un livret d'une grande qualité. Que l'Opéra de Montréal présente cette œuvre en première canadienne est déjà un événement en soi, mais qu'il propose en plus une nouvelle production d'une aussi grande qualité relève de l'exceptionnel !

L'œuvre est puissante dans sa concision et dans sa structure. Elle partage avec le *Wozzeck* de Berg une durée, une forme et un développement similaire, ce qui justifie de la présenter d'un seul tenant, sans pause. Mais l'opéra de Benjamin réussit le tour de force d'adapter une fable occitane du XIII^e siècle en une histoire qui nous interpelle directement par l'actualité de son propos. Œuvre en phase avec son temps, *Written on Skin* parle – en cette époque post-*me too* – d'épanouissement de soi, d'émancipation de la

femme, du pouvoir abusif des hommes, d'amour, de lâcheté, de violence, d'abus et d'exaltation. On pourrait dire avec désinvolture que puisque nous sommes à l'opéra, il faut irrémédiablement que la soprano meurt ! C'est bien le cas, et c'est un peu triste d'imaginer que cette femme qui se libère et qui s'épanouit doit en payer le prix de sa vie. Cependant, le dramaturge nous mène à considérer ce suicide comme une libération ultime, à défaut de pouvoir vivre librement.

La lecture d'Alain Gauthier transporte cette œuvre déjà riche de sens vers de nouvelles perspectives. Tout est judicieux dans cette mise en scène : des éléments de décors modulables, simples et ingénieux côtoient des images et symboles forts (cette déchirure en fond de scène qui ne cesse de grandir tout au long de l'opéra...), commentant ainsi les diverses couches d'interprétation de l'œuvre. Les magnifiques costumes de Philippe Dubuc s'insèrent magistralement dans cette esthétique où l'ancien et le moderne se fondent et se confondent. Là où la mise en scène d'origine* pêche parfois par excès de réalisme, Alain Gauthier offre ici des regards nouveaux et des nuances tangibles. On ne le remerciera jamais assez d'avoir illustré la mort d'Agnès avec une grande pudeur, mais surtout d'avoir considéré le tout comme une fin ouverte où l'œuvre d'art (le livre créé par Le Garçon) est partie prenante de cette révélation de soi, et où la mort devient une sorte de transfiguration, comme la mort d'Isolde chez Wagner.

Du côté de la distribution vocale, tout est parfait ! Rarement a-t-on eu la chance de voir et d'entendre un spectacle si bien chanté, si bien joué, si bien maîtrisé par l'ensemble des artistes sur scène. Magali Simard-Galdès incarne une

Agnès sensible, profondément humaine et attachante, dont l'évolution psychologique est perceptible avec tant de nuances et d'intelligence qu'elle se démarque avantageusement de la performance de Barbara Hannigan, pour qui le rôle a été conçu. Dans la peau du Protecteur, Daniel Okulitch est redoutable tant par son jeu contrasté que par sa voix solide et profonde. Le contre-ténor Luigi Schifano est une révélation : son jeu est naturel et stupéfiant, et sa voix magnifique possède une couleur de même qu'une projection hors du commun. Florence Bourget et Jean-Michel Richer étaient vocalement et scéniquement parfaits, et on décelait de leur part une complicité naturelle et soutenue.

Malgré la piètre acoustique de la salle Wilfrid-Pelletier, la cheffe d'orchestre Nicole Paiement a réussi à faire briller la partition de Benjamin, riche en couleurs et en timbres variés. L'Orchestre symphonique de Montréal, augmenté de musiciens inhabituels (viole de gambe, harmonica de verre...), a offert ici une performance à la fois solide et raffinée, rendant justice aux intentions du compositeur.

Written on Skin est une œuvre dont on ne se sort pas indemne. Elle marque l'esprit, trouble le cœur, secoue l'âme. En plus de faire briller les talents d'ici, il est déjà possible d'affirmer que ce spectacle marquera l'histoire de l'art lyrique au pays. Non seulement cet opéra doit être vu et entendu au moins une fois dans une vie, mais il devrait l'être dans cette production exceptionnelle.

Éric Champagne

*La production de la création, mise en scène par Katie Mitchell, a été captée à Londres et est disponible sur DVD sous étiquette Opus Arte.



Magali Simard-Galdès (Agnès) et Daniel Okulitch (Le Protecteur) dans *Written on Skin* de Benjamin et Crimp, Opéra de Montréal, 2020

Yves Renaud

Opéra de Montréal

AGNÈS ET MÉLISANDE

« Un chef d'œuvre », « Le nouveau *Wozzeck* ». La critique, depuis sa première en 2012, semble acclamer unanimement *Written on Skin* comme un opéra qui marque l'histoire. Nous n'hésitons pas à rejoindre ce chœur d'éloges et souhaitons les appuyer par quelques considérations portant sur des éléments que la production de l'Opéra de Montréal a permis de mettre en relief encore davantage que l'originale.

S'il faut (mais le faut-il?) mettre en relation l'opéra de Crimp et Benjamin avec un pilier opératique du xx^e siècle, nous pencherions vers *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck et Debussy beaucoup plus que vers *Wozzeck* de Büchner et Berg. Le choix d'indiquer en premier le nom de l'auteur du texte – Crimp détesterait qu'on l'appelle « livret » – n'est pas anodin, l'élément littéraire jouant un rôle clef dans la dramaturgie musicale novatrice de ces opéras. Communs à *Pelléas* et à *Written on Skin*, mis à part l'archétype assez basique de l'intrigue (femme mariée (re)trouve l'épanouissement dans une relation secrète avec un proche du mari et meurt), sont la centralité du non-dit (les dialogues elliptiques que la musique complète et enrichit de significations), la dimension symboliste et le caractère suspendu de chaque scène. Ce sont trois caractéristiques que l'Opéra de Montréal a su faire ressortir de façon saisissante par un accord parfait entre la mise en scène et le travail sur la vocalité.

Un personnage profite particulièrement de cette recette : l'Agnès interprétée par Magali Simard-Galdès. Elle n'est pas une Ève tentatrice avec

un plan de séduction conscient. Elle est une enfant, tel que son mari – le Protecteur – l'a habituée à être et voudrait qu'elle reste. Agnès est une enfant à la fois dans sa vocalité et dans ses gestes. Jusqu'au moment où elle réalise être une femme – et non une femme quelconque, mais elle-même, Agnès –, le personnage chante avec une voix blanche (on se demande alors si sa sensualité est réprimée ou tout simplement absente) et n'a aucun geste de séduction. C'est le Garçon, dans leur première scène à deux, qui se fait charmer malgré lui (il n'a que des gestes hésitants) par cet être pur : comme le vieux Gustav von Aschenbach qui tremble à la vue du jeune Tadzio dans *La Mort à Venise*, il est perturbé par cette femme-enfant, mais réprime ses élans pour ne pas la perturber en retour. Quand Agnès demande à l'enlumineur d'« inventer une femme [...] qui disait que son cœur s'est fendu et tremblait à la vue d'un garçon » (nous citons à partir de la traduction française d'Élisabeth Angel-Perez), elle n'accompagne sa requête d'aucun geste de séduction et semble ignorer l'attraction qu'elle suscite chez lui. Jamais elle ne s'approche du Garçon, jamais sa voix ne trahit le moindre frisson – elle semble vraiment être une fillette qui demande à un « grand » de lui raconter l'histoire du prince charmant.

La transformation de cette femme-enfant en Agnès, lors de sa deuxième scène avec le Garçon, se manifeste dans ces deux paramètres, voix et geste : la voix de la chanteuse perd toute pudeur, acquiert timbre et volume, et utilise maintenant toute sa tessiture – cette voix est

comme un corps qui se montre. La mise en scène contribue à rendre visuel cet épanouissement : le Garçon détache le corsage/cage en cuir qui enchaînait Agnès (on comprend donc que sa voix d'enfant signifiait bien la répression et non pas l'innocence enfantine) ; et c'est maintenant Agnès qui agit (« *Love is an act* »), en montant sur le Garçon qu'elle couche sur son lit.

Un long silence, fondu enchaîné, le lit ne bouge pas, mais c'est maintenant le Protecteur qui s'y trouve, tourmenté par ses rêves. La mise en scène est volontairement antiréaliste, basée sur une économie de moyens qui permet à certains éléments récurrents de se sémantiser et de se resémantiser au courant de la pièce. Son propre corselet en cuir prend désormais un sens très fort pour le spectateur. Le Protecteur est de plus en plus enchaîné dans son besoin de ne pas voir (« Quel homme faut-il être pour NE-PAS-VOIR », martèlent les anges du rêve) et de repousser la féminité d'Agnès (dont les avances sont considérées comme des jeux d'enfant – le même jugement émis par Golaud lorsqu'il surprend Pelléas et Mélisande). Le moment de prise de conscience du Protecteur arrive malgré tout, et se fait, lui aussi, à la fois sur le plan vocal et scénique ; comme pour Agnès, le Garçon en est le catalyseur. Il ne s'agit pas pour le Protecteur d'arriver à mieux se connaître soi-même (jamais il ne mettra en doute ses convictions et ses actions), mais de connaître sa femme au-delà du rôle de soumise qu'il la force à jouer jusqu'à la fin.

Le Protecteur rencontre le Garçon sous un arbre dont les branches laineuses et tombantes rappellent les longs cheveux de Mélisande qui descendent de la tour et « inondent » Pelléas – symbole de l'acte érotique. Cet arbre symboliserait donc la présence encombrante d'Agnès ? La voix de stentor et jusque-là riche en nuances (chaque phrase, chaque mot appelle une inflexion expressive propre) par laquelle Daniel Okulitch donne vie à ce personnage se dissout en pleurs au moment où le doute qui le tourmente s'exprime clairement (« Quel est le nom de cette femme ? Est-ce Agnès ? »). Ce n'est pas seulement l'assurance vocale qui est tuée par la prononciation de ces mots. Sa gestualité et sa fière allure s'écroulent en même temps que sa voix : le Protecteur pose sa tête sur le Garçon qui la soutient et la caresse pieusement comme dans une *pietà*. Le Protecteur aime le Garçon jusqu'à la fin : ce dernier se donnera à lui – à son couteau qui l'égorge – avec l'abandon doux d'un amant, sous ce même arbre riche en symboles.

Nous n'avons montré que quelques éléments, et beaucoup resterait à dire de la richesse que cette production offre à un opéra déjà extraordinaire. Une interprétation où le visuel et le vocal forment un tout cohérent, symboliste et puissant, grâce à des interprètes exceptionnels.

Federico Lazzaro



Magali Simard-Galdès (Agnès) et Luigi Schifano (Le Garçon) dans *Written on Skin* de Benjamin et Crimp, Opéra de Montréal, 2020

Yves Renaud

Théâtre du Nouveau Monde

DE FOUGUE ET D'ÉMOTIONS POUR *NELLIGAN*

Nelligan opéra d'André Gagnon
sur un livret de Michel Tremblay
Production : Théâtre du Nouveau Monde

INT : Marc Hervieux (Nelligan âgé), Dominique Côté (Nelligan jeune), Kathleen Fortin (Émilie Hudon), Frayne McCarthy (David Nelligan), Laetitia Isambert (Eva Nelligan), Nathalie Doumar (Gertrude Nelligan), Jean-François Poulin (Charles Gill), Isabeaux Proulx Lemire (Arthur de Bussièrès), Linda Sorgini (Françoise), Jean Maheux (le Père Eugène Seers)

DM : Esther Gonthier

INST : Carla Antoun (violoncelle)

PIA : Esther Gonthier, Rosalie Asselin, Marie-Ève Scarfone

MES : Normand Chouinard

Le Théâtre du Nouveau Monde semble s'être épris de l'opéra à en juger par la programmation des dernières saisons. Rappelons que l'an dernier avait été présenté *Le Mystère Carmen*, un spectacle musical d'Eric Emmanuel-Schmitt qui laissait une belle part à la musique de Bizet qu'interprétait Marie-Josée Lord. Cette année, c'est un opéra complet qu'a programmé Lorraine Pintal.

Le nœud du drame de l'opéra de Gagnon et Tremblay réside dans la décision de David Nelligan, le père du poète, de soustraire son fils à sa vocation littéraire. L'œuvre revient sur cet épisode de la vie de Nelligan en plaçant face-à-face un Nelligan vieillissant (Marc Hervieux) interné dans un hôpital psychiatrique et un jeune Nelligan (Dominique Côté). Le duo formé par ces deux chanteurs, qui avaient déjà incarnés ces personnages en 2010, est sans contredit une des grandes forces de cette production. Dominique Côté sait donner toute la fougue et l'impétuosité que demande le jeune Nelligan, caractérisé par une soif de vivre et d'écrire suscitant les plus vives réactions de la part de son entourage. L'interprétation du baryton, et plus particulièrement dans l'air « Tout me fait peur », est tout à fait touchante et communique au public toute la complexité des émotions qui sont vécues par le personnage. La qualité tant de sa prestation vocale que de son jeu en font le centre d'attention de cette production.

Le personnage de Nelligan âgé, tenu par Marc Hervieux, était lui aussi tout en nuance. Véritable antithèse de son alter ego adolescent, le personnage d'Hervieux était apathique, complètement désincarné, absent à lui-même. Il a toutefois la force de se rappeler sa jeunesse qui resurgit sous ses yeux sur la scène, bien qu'il en reste le spectateur. Cette distinction des rôles entre le jeune et le vieux Nelligan, qui est au demeurant très typée, n'est peut-être pas la plus grande qualité du livret de Michel Tremblay. Il faut toutefois reconnaître qu'elle a été brillamment interprétée par Marc Hervieux et Dominique Côté.

La distribution est complétée par quelques excellentes performances, à commencer par celle de Kathleen Fortin qui jouait le rôle d'Émilie Hudon, la mère de Nelligan. Tous les airs qui lui sont dévolus sont rendus avec une émotion toujours juste et bien équilibrée et la voix est sans faille. Le père sévère et fier qu'incarne Frayne McCarthy est une autre des belles performances qu'offre cette production. Des amis de Nelligan, Jean-François Poulin, qui joue Charles Gill, se démarque également, davantage par sa voix que par son jeu. Cette dimension fait cependant la force d'Isabeaux Proulx Lemire qui campe un Arthur de Bussièrès tantôt amusant, tantôt désabusé, mais toujours profondément ancré dans la réalité.

D'autres personnages passent dans l'œuvre de Gagnon et Tremblay, mais leur présence est parfois si secondaire qu'il apparaît justifié de douter de leur nécessité. Les moments où ils prennent la parole nous paraissent être des passages dont l'œuvre pourrait faire l'économie sans compromettre la cohérence de celle-ci. Cela permettrait en outre de resserrer l'action autour de la tension existant au sein du milieu familial. Par exemple, les sœurs de Nelligan sont représentées dans l'opéra, mais elles n'ont au final qu'un rôle très accessoire dans l'œuvre. C'est dommage, puisque Laetitia Isambert (Eva Nelligan) a offert une prestation digne de mention ; nous aurions aimé l'entendre davantage.

La production est servie par de très beaux costumes de Suzanne Harel et des décors de

Jean Bard qui ajoutent juste ce qu'il faut pour comprendre le contexte dans lequel s'inscrit le récit. La mise en scène de Normand Chouinard, complétée par des éclairages de Claude Accolas est cependant un peu statique. Il faut dire que certains airs sont très longs et pour le coup, arrêter l'action le temps de certains airs n'aide pas à maintenir un rythme dynamique. Si pour les airs de Kathleen Fortin (Émilie Hudon), ces arrêts sont les bienvenus, compte tenu de la charge émotive qu'elle parvient à transmettre au public, l'effet est nettement moins réussi pour les airs attribués à Jean Maheux (le Père Eugène Seers) et à Linda Sorgini (Françoise).

L'opéra est donné dans la version adaptée pour deux pianos et violoncelle qui a été commandée à Anthony Rosankovic par l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal en 2010 (pour plus de détails, voir la *Rétrospective : Œuvre* consacrée à *Nelligan* dans le n° 22). Il va sans dire que cette version à l'instrumentation réduite est des plus appropriée pour la taille de la salle et qu'elle est dirigée avec brio par Esther Gonthier, accompagnée au piano en alternance par Rosalie Asselin et Marie-Ève Scarfone, et au violoncelle par Carla Antoun.

Nelligan est somme toute une belle réussite pour le Théâtre du Nouveau Monde qui doit continuer cette belle entreprise de faire rencontrer le théâtre et l'opéra sur sa scène, dont la force réside dans l'intimité qu'elle crée entre le public, les artistes et la musique.

Judy-Ann Desrosiers



Dominique Côté (Nelligan, jeune), Nathalie Doumar (Gertrude Nelligan), Laetitia Isambert (Eva Nelligan) et Marc Hervieux (Nelligan, vieux) dans *Nelligan* d'André Gagnon et Michel Tremblay, Théâtre du Nouveau Monde, 2020

Opéra McGill

OPÉRA MCGILL NOUS ENCHANTE DE LA RUE À LA SCÈNE

Street Scene de Kurt Weill, opéra américain en deux actes sur un livret de Langston Hughes et Elmer Rice
Production : Opéra McGill
Monument-National, 31 janvier 2020

INT : Avery Lafrentz (Anna Maurant), Léo McKenna (Frank Maurant), Jessica Toupin (Rose Maurant), Joé Lampron-Dandonneau (Sam Kaplan), Jonathan Gagné (Lippo Fiorentino)

DM : Brian DeMaris

ORC : Orchestre symphonique de McGill

MES : Patrick Hansen

En choisissant *Street Scene* de Kurt Weill, œuvre américaine d'un compositeur allemand d'origine juive, Opéra McGill présente une ode à la diversité qui résonne avec tout son éclat dans le monde actuel miné par le manque d'ouverture, de tolérance et de compréhension envers l'autre. Weill s'appuie sur une pièce de théâtre ayant remporté le prix Pulitzer en 1929 et l'adapte en cherchant à créer une œuvre typiquement américaine, reflet de la diversité musicale et sociale de sa population urbaine. Créée à Broadway en 1947, l'œuvre n'a rien perdu de sa saveur initiale, comme en témoigne l'excellente production présentée cette semaine par Opéra McGill.

En soi, *Street Scene* est un véritable chef d'œuvre : il fait se succéder différents tableaux avec une fluidité exemplaire. Weill a trouvé dans cette intrigue le terrain parfait pour montrer l'immense étendue de sa maîtrise des styles musicaux. On voit se côtoyer des arias pucciniens, de l'opérette, des chansons populaires, du blues, du jazz et même un numéro de jitterbug, style de danse propre à Broadway. Chaque univers est intimement lié à un personnage ou une famille. Ainsi, la fresque socio-historique du New-York des années 1930-1940 où le capitalisme ravageur, l'alcool et le chômage côtoient quelques instants de bonheur, de rire et de rêve, est doublée d'une fresque musicale fidèle à cette époque. On retrouve également cette diversité dans les accents des personnages, rendus à la perfection par les chanteurs, dans les intonations chantantes de l'immigrant italien au rythme saccadé du livreur de lait en passant par la famille juive, le mari alcoolique et les enfants de la rue.

La mise en scène et les décors jouent sur le contraste entre l'immobilité apparente et l'effervescence effective. Le décor reste identique tout au long de l'opéra, laissant voir la façade de l'immeuble n° 346, une corde à linge au-dessus de la ruelle adjacente, un lampadaire, un trottoir et un banc. Son caractère épuré et son immobilité donnent toute sa force au va-et-vient incessant des personnages et des passants. Dans notre époque friande de décors mobiles et projections en tout genre, ce choix de dépouillement laissant

respirer l'action est grandement apprécié. Nul besoin en effet de divertir outre-mesure le public puisque la partition, l'intrigue et le jeu y parviennent avec brio. La mise en scène joue habilement et subtilement sur le déroulement du temps pour ajouter de la dynamique au drame. Si l'intrigue est purement linéaire, le temps s'arrête pendant certains airs, plongeant ainsi le personnage dans une bulle intemporelle qui révèle les tourments de son âme. Un procédé simple, judicieux et très efficace.

La production de McGill se démarque également par une grande qualité vocale. Léo McKenna interprète un Frank Maurant très convaincant. Sa voix puissante, son charisme imposant, et parfois terrifiant dans ses accès d'humeur, nous renvoie le portrait fidèle de ce père de famille autoritaire, brutal et xénophobe. Son air « *Let things be like they always was* » aux accents de patriotisme conservateur suprémaciste, ne semble tristement pas avoir tant vieilli. Son épouse, Anna Maurant, interprétée par Avery Lafrentz, est une femme douce et aimante que l'indifférence de son mari pousse à se réfugier dans les bras d'un amant. Ses nombreux airs aux accents d'opéra italien sont magnifiquement rendus, avec une courbe d'émotions bien dosée et une grande maîtrise vocale. Si son jeu comporte quelques menues maladresses, elle tient néanmoins solidement son rôle du début à la fin. Leur fille, Rose Maurant, est une jeune femme délicate et séduisante, partagée entre les avances de son employeur, d'un résident grossier de l'immeuble et de son tendre ami Sam. Veillant sur son petit frère Willie, elle est prise en tenailles entre un père suspicieux, un petit frère bagarreur et un essaim de prétendants. Jessica Toupin joue à merveille cette situation complexe et

déroutante, servie par une voix douce, lyrique qui fait ressortir toute la fragilité du personnage. Joé Lampron-Dandonneau a pris la mesure de Sam Kaplan, jeune rêveur un peu gauche et solitaire (« *Lonely House* »), amoureux de Rose. Il allie une présence scénique époustouflante, convaincante jusque dans les moindres détails, à une lecture des textes subtile où chaque mot ressort avec une intensité bien pesée. Une mention également à Jonathan Gagné qui incarne un Lippo Fiorentino délicieux dans l'humour et la légèreté de l'air « *Ice cream* ». Pour couronner le tout, l'orchestre symphonique de McGill fait ressortir de manière exemplaire les couleurs de la partition, d'un bout à l'autre de l'opéra.

Un bémol de taille, néanmoins, surplombait toute cette scène. Les surtitres français, seulement disponibles dans les parties chantées (soit environ la moitié de l'œuvre), combinaient à la fois maladresses de traduction et fautes d'orthographe. Il est triste de constater dans le Monument-national, symbole historique de la fierté francophone, le peu de soin porté à la langue de Molière, alors que toute cette production était si bien ficelée. Nul doute que le département de traduction de McGill comporte d'excellents éléments qui pourraient être mis à contribution dans le futur.

Avec *Street Scene*, Opéra McGill nous a permis de redécouvrir un chef d'œuvre méconnu du répertoire, à mi-chemin entre l'opéra et le *musical*, tableau socio-historique et musical d'une Amérique plurielle qui résonne avec beaucoup d'actualité. Pleine de fraîcheur, d'humour et sincèrement touchante, cette production est une des perles de ces dernières années.

Benjamin Goron



Street Scene de Kurt Weill, Opéra McGill, 2020

Atelier d'opéra de l'Université de Montréal

UNE EFFERVESCENCE CONTAGIEUSE

La Vie parisienne, opéra-bouffe de Jacques Offenbach sur un livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy
 Production : Atelier d'opéra de l'Université de Montréal
 Salle Claude-Champagne, 28 février 2020

INT : Mathieu Richer (Raoul de Gardefeu), Martin Davout (Bobinet), Clémence Danvy (Gabrielle), Aurore Le Hannier (Métella), Pierre Rancourt (baron de Gondremarck), Caroline Godebert (baronne de Gondremarck), Emmanuel Raymond (le Brésilien), Jérémie Chéné-Arena (Frick), Justin Domenicone (Joseph), William Azis (Prosper), Léa Buijtenhuijs (Pauline), Chantale Gascon (Léonie), Ayako Horiata (Louise), Robyn Perry (Clara).

DM : Jean-François Rivest

ORC : Orchestre de l'Université de Montréal

MES : Alain Gauthier

Œuvre phare d'Offenbach, *La Vie parisienne* est un opéra-bouffe dont le succès repose bien davantage sur un travail d'équipe parfaitement rodé que sur les performances vocales individuelles. Ainsi en était-il à la création, en 1866, lorsque le théâtre du Palais-Royal avait réuni non pas des artistes chevronnés de l'art lyrique, mais plutôt des comédiens capables d'entonner avec une assurance relative les joyeux couplets du « Mozart des Champs-Élysées ». La seule exception était la soprano Zulma Bouffar, intimement associée à la vie et l'œuvre du compositeur, dont le personnage de la gantière Gabrielle constitue le rôle de loin le plus exigeant de la partition. De même, Jean-Louis Barrault remporta-t-il un triomphe en 1958 avec des acteurs-chanteurs qui surent à merveille traduire

l'esprit très particulier de cette pièce dont la folle cocasserie contient en filigrane une très fine critique sociale et bien sûr un vibrant hommage à la Ville Lumière. Ce sont ces mêmes qualités que l'on a retrouvées dans la production jubilatoire de l'Atelier d'opéra de l'Université de Montréal, où les quelques défaillances ou insuffisances des jeunes artistes en formation se sont effacées bien vite devant la qualité générale du spectacle.

À en juger par les costumes et les amusantes petites modifications apportées au texte – on a fait référence aux divas Callas, Tebaldi et Freni – l'action se déroulait dans les années 1950. Grâce à des éléments de décors amovibles, on est rapidement passé de la Gare de l'Ouest à l'appartement de Raoul, puis du grand salon de l'hôtel de Quimper-Karadec au restaurant du dernier acte. Avec un sens aigu de l'efficacité dramatique, le metteur en scène Alain Gauthier a su atteindre un très bon équilibre entre le côté franchement déjanté de l'ouvrage et les aspects nettement attendrissants. Les dialogues ne traînaient jamais en longueur et on ne versait pas dans un burlesque outrancier, comme c'est trop souvent le cas chez Offenbach. À la tête de l'Orchestre de l'Université de Montréal, Jean-François Rivest a su mener ses troupes tambour battant tout en faisant ressortir les infinies nuances d'une écriture beaucoup plus subtile qu'on peut le penser de prime abord. Jamais pris au dépourvu, il parvenait à rattraper des solistes qui s'emballaient ou avaient un peu de mal à suivre le bon rythme.

Au sein de l'abondante distribution de cette soirée du 28 février, presque complètement différente de celle des 27 et 29 février, on a d'abord remarqué la superbe Gabrielle de Clémence Danvy, dotée d'une belle virtuosité et dont la voix parvenait sans problème à percer la masse orchestrale et vocale. À ses qualités purement musicales, elle a joint un talent inné pour la comédie, qui a trouvé sa meilleure expression lorsqu'elle incarnait la désopilante Madame de Saint-Amaranthe, veuve éplorée d'un colonel mort à la guerre. L'autre vedette était l'artiste invité Pierre Rancourt, baron de Gondremarck hilarant, au chant généreux et à la parfaite élocution. On peut en dire autant de Martin Davout, formidable Bobinet à qui on aurait dû confier le rôle plus important de Raoul de Gardefeu. Celui-ci était joué par Mathieu Richer, également à l'aise sur scène, mais aux moyens pour l'instant plus limités. Aurore Le Hannier possédait toute la crânerie de Métella, en plus de l'art de bien dire le texte, si essentiel dans la lecture de la lettre de Frascata et dans le rondeau « C'est ici l'endroit redouté des mères ». La baronne de Gondremarck, qui récupérait ici son air « Je suis encore toute éblouie, toute ravie » du quatrième acte de la version originale, a trouvé en Caroline Godebert une interprète sensible. Si le Brésilien d'Emmanuel Raymond péchait par un excès de prudence dans son fameux air du premier acte, il s'est ressaisi dans son duo avec Gabrielle. Enfin, les autres solistes et le chœur n'ont pas peu contribué à concourir au rythme endiablé d'une soirée hautement réjouissante.

Louis Bilodeau



La Vie parisienne d'Offenbach, Atelier d'opéra de l'Université de Montréal, 2020

Antoine Saito

Atelier d'opéra du Conservatoire de musique de Montréal

CENDRILLON DE JULES MASSENET : UN PUR DÉLICE LYRIQUE

Cendrillon, opéra en quatre actes et six tableaux de Jules Massenet sur un livret d'Henri Cain et de Paul Colin
 Production : Atelier d'opéra du Conservatoire de musique de Montréal
 Théâtre rouge du Conservatoire de musique de Montréal,
 20 février 2020

INT : Klara Martel-Laroche (*Cendrillon*), Marie-Chantal Marquis (Mme de la Haltière), Thomas Vinals-Castonguay (Le Prince Charmant), Charlotte Vigneault (La Fée), Sophie Naubert (Noémie), Justine Ledoux-Hutchison (Dorothée), Samuel Tremblay (Pandolfe), Jean-Philippe Lupien (Roi), Marie-Claire Drolet (Doyenne), Alexandre Duguay (Surintendant) Julie Cossette (Premier ministre), Amélie Baland-Capdet, Alice Boissinot, Natacha Demers, Nathasha Henry, Odile Portugais, Ariane Prévost (Six Esprits), Léonard Sauvê (Héraut du Roi)

DM : Jacques Lacombe

CC : Romain Pollet et Léa Moisan-Perrier

ORC : Orchestre symphonique du Conservatoire de musique de Montréal

CH : Les Voix parallèles de l'École de musique Vincent-d'Indy

MES : Isabeau Proulx Lemire, assisté de Marie-Nathalie Lacoursière

La scène lyrique montréalaise peut maintenant compter sur un autre acteur d'importance. Avec sa production de *Cendrillon* de Jules Massenet, l'Atelier d'opéra du Conservatoire de musique de Montréal s'affirme comme une autre institution capable d'offrir des productions d'opéra atteignant ce niveau d'excellence recherché par les opérophiles de la Métropole. Ce qui a été vu et entendu au Théâtre Rouge, en un soir de première affichant complet (comme les deux autres représentations de la production qui ont eu lieu les 21 et 22 février 2020), répond à toutes les exigences de cet art total qu'est l'opéra : des interprètes de qualité, une mise en scène ingénieuse et une direction musicale irréprochable.

La présence de Jacques Lacombe n'est certainement pas étrangère au succès de cette production. Avec son expérience lyrique indéniable, grâce entre autres à sa fonction de chef principal de l'Opéra de Bonn, Lacombe a partagé et accompagné l'équipe de création de la production, offrant de tout évidence sa connaissance du monde de l'opéra. Comme il l'a fait aussi pour les membres du chœur Les Voix Parallèles, dont la préparation avait été assumée par Léa Moisan-Perrier, Lacombe a su mettre en valeur les jeunes instrumentistes de l'Orchestre symphonique du Conservatoire et tirer le meilleur de toutes ses sections. Une mention toute spéciale mérite d'être attribuée au flûtiste Arnaud Simard-Chabot dont les solos, d'une sonorité si claire, ont révélé chez lui une réelle maîtrise de l'instrument.

La réussite de la production est tout autant attribuable au metteur en scène Isabeau Proulx Lemire. Tout en incarnant le personnage d'Arthur de Bussières à de multiples reprises dans l'opéra *Nelligan* sur la scène du TNM au cours des deux derniers mois, l'artiste formé à l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal s'est investi corps et âme dans la préparation de *Cendrillon*. Sa mise en scène était à la fois ludique et audacieuse. La qualité de sa direction d'acteurs et d'actrices s'est reflétée dans des prestations dramatiques de haut niveau pour la très grande majorité des protagonistes de l'opéra. L'énergie qu'il a réussi à faire déployer par l'ensemble des membres de la distribution sur l'étroite scène surélevée du Théâtre Rouge – conçue par un autre metteur en scène de talent d'ici, François Racine – était palpable tout au long de la représentation. La contribution de Marie-Nathalie Lacoursière, qui a assumé l'assistance à la mise en scène, a assurément permis de remplir l'exigeante « commande théâtrale » de l'opéra de Massenet.

Si les décors conçus par Xavier Mary ainsi que les éclairages et vidéos de Gaspard Philippe contribuaient efficacement à créer l'univers féérique dans lequel doit s'inscrire le conte de Charles Perreault, les costumes d'Oleksandra Lykova étaient des plus impressionnants. À la simplicité de la robe de *Cendrillon* répondait l'extravagance des costumes de Noémie et Dorothée ; les toilettes de Mme de la Haltière et de la Fée n'étaient pas non plus sans faire plaisir à l'œil. La conception de l'ensemble des costumes révélait un talent qui ne devrait pas échapper à nos grandes compagnies lyriques québécoises.

Quant aux interprètes, je me permets de prédire que cette production a fait naître une étoile. La soprano Klara Martel-Laroche a offert une prestation vocale remarquable, comme l'a révélé entre autres son interprétation de l'air « Enfin, je suis ici », caractérisée par une diction impeccable. Son jeu dramatique saura acquérir en maturité et on ne peut qu'espérer qu'elle suive les traces d'autres sopranos québécoises de talent qui, comme Hélène Guilmette et pour ne prendre qu'un seul exemple, sont aujourd'hui appréciées sur les plus grandes scènes lyriques du monde. Incarnée par une autre soprano de talent, la Fée de Charlotte Vigneault a été l'une des belles découvertes de la soirée. Ses aigus étaient aériens et sa présence sur scène ne pouvait passer inaperçue. Et que dire des belles-sœurs de *Cendrillon*, ces Noémie et Dorothée incarnées par Sophie Naubert et Justine Ledoux-Hutchison, sinon qu'elles ont offert une performance haute en couleur et digne de mention. Elles sont de

véritables actrices lyriques, dont le jeu burlesque est raffiné et intelligent. Si la voix du ténor Thomas Vinals-Castonguay qui tenait le rôle du Prince Charmant était moins assurée au début de la représentation, elle a gagné en confiance tout au long de la performance. Il en va de même de celle de Samuel Tremblay qui a rendu crédible le personnage de Pandolfe qui n'avait pas la jeunesse de son interprète et dont les duos du premier tableau de l'acte III, avec *Cendrillon*, ont constitué l'un des beaux moments de la production.

Cette soirée au Conservatoire, cette institution qui consacre la distinction du Québec sur le continent américain et dont le fondateur – et chef lyrique – Wilfrid Pelletier serait si fier, aura été un pur délice lyrique. La marche est haute pour le chef de chant et responsable de l'Atelier d'opéra Romain Pollet qui a réussi un véritable tour de force et dont on attend avec impatience la prochaine production.

Daniel Turp



Jean-Sébastien Jacques

Klara Martel-Laroche (*Cendrillon*) et Thomas Vinals-Castonguay (Le Prince Charmant) dans *Cendrillon* de Massenet, Atelier d'opéra du Conservatoire de musique de Montréal, 2020

Orchestre symphonique de Montréal

BOSTRIDGE AU TEMPS DE SCHUBERT

«Le dernier voyage de Schubert»

Winterreise (Voyage d'hiver), D. 911, cycle de 24 *lieder* pour piano et voix (extraits), *Symphonie n° 9 en do majeur*, D. 944 dite «La grande»Production : Orchestre symphonique de Montréal
Maison symphonique, 17 janvier 2020

INT : Ian Bostridge (ténor)

DM : Kent Nagano

PIA : Angela Hewitt

ORC : Orchestre symphonique de Montréal



Ian Bostridge

Alors que plusieurs institutions musicales québécoises s'apprêtaient à célébrer le 250^e anniversaire de naissance de Beethoven, l'Orchestre symphonique de Montréal nous offrait un programme bien alléchant pour conclure son festival Schubert. En première partie, on nous proposait les douze premiers *lieder* du cycle *Winterreise* de Schubert, interprétés par le ténor anglais Ian Bostridge et la pianiste canadienne Angela Hewitt. Puis, en seconde partie, l'OSM, sous la direction de son chef Kent Nagano, a offert une performance de la *Symphonie n° 9 en do majeur* du même compositeur.

Avant de faire place à la musique, M. Nagano s'est adressé à une salle pleine pour donner quelques éléments du contexte historique entourant la vie de Schubert. Dès les premières notes de «*Gute Nacht*» (*Bonne nuit*), on a pu remarquer le contrôle qu'avaient Hewitt et Bostridge sur leur instrument respectif. Hewitt a habilement souligné les alternances entre les modes majeurs et mineurs grâce, notamment, à la variété de sa palette sonore. L'artiste canadienne projetait très bien sans jamais couvrir la voix de Bostridge. Il en a été de même pour le ténor qui, comme nous l'apprenaient les notes de programme, est un habitué de cette œuvre. Très à l'aise sur scène, le

chanteur a captivé l'auditoire par son timbre, mais aussi par la qualité de sa diction de l'allemand, dont il mettait les consonnes en valeur.

Or, ce sont ces qualités que l'on a perdues dans le quatrième *lied* «*Erstarrung*» (*Engourdissement*), dont le tempo un peu trop rapide a nui à la compréhension du texte et à la clarté du piano. Il s'agit d'un des rares mauvais choix des deux musiciens dans cette performance, qui a réellement pris son envol sur le plan de l'émotion lors du sixième *lied*, «*Wasserflut*» (*Torrent*). La maîtrise technique d'Hewitt et Bostridge était évidente depuis le début, mais à partir de ce point dans l'œuvre, nous avons pu les sentir plus investis.

En seconde moitié de concert, l'orchestre et son chef ont exécuté la *Symphonie n° 9* avec brio, mettant particulièrement en valeur le caractère lyrique de certaines sections. Cependant, bien que cela ait servi lors des crescendos, le volume sonore des parties plus douces était insuffisant et je doute que le public au balcon ait tout entendu. Malgré la qualité de la musique, la soirée fut quelque peu ternie en raison d'une assistance bruyante qui parlait entre chaque mouvement et dont les téléphones ont sonné, notamment dans «*Gefrorne Tränen*» (*Larmes gelées*).

Antoine Sylvestre

Salle Bourgie

LORSQUE LES MADRIGaux SOIGNENT L'ÂME

«À la cour des Gonzague»

Œuvres de Monteverdi, Rossi, Kapsberger et Rotem

Production : Salle Bourgie

Salle Bourgie, 22 janvier 2020

INT : Doron Schleifer et Daniel Cabena (contre-ténors),
Lior Leibovici et Jacob Lawrence (ténors), Elam Rotem
(basse)

DM : Elam Rotem

INS : Elam Rotem (clavecin) et Ori Harmelin (théorbe)

Le quintette Profeti della Quinta s'arrêtait à Montréal le 22 janvier dernier dans le cadre de sa tournée nord-américaine avec le concert «À la cour des Gonzague». Cet ensemble vocal, qui se spécialise dans le répertoire des XVI^e et XVII^e siècles, a offert au public de la Salle Bourgie une prestation sans faille.

Il faut tout d'abord saluer la venue d'Elam Rotem, le directeur de l'ensemble. Compositeur, chanteur et claveciniste israélien, diplômé de la prestigieuse Schola Cantorum Basiliensis, Rotem n'est sans doute pas une figure extrêmement connue du public montréalais. Pourtant, il suffit de s'arrêter quelques minutes sur la chaîne YouTube *Early Music Sources* qu'il a créée pour se convaincre de son talent. Misant sur une présentation simple et



L'ensemble vocal Profeti della Quinta

décomplexée, cette chaîne propose notamment des traductions de traités historiques et des vidéos explicatives réalisées en collaboration avec des spécialistes, ce qui en fait une mine d'or pour quiconque s'intéresse à la musique de la Renaissance ou de l'époque baroque.

Il est évident que ce travail de recherche imprègne la pratique artistique de l'ensemble. Les différents motets et madrigaux de Monteverdi présentés lors du concert frappaient par leur exceptionnelle justesse, tant sur le plan harmonique que dramatique. Ici, la connaissance des pratiques historiques

ne sert pas de prétexte, mais agit plutôt comme moteur d'expressivité, ce qui est assez remarquable. En plus de Monteverdi, les Profeti offraient également des psaumes hébraïques de Salamone Rossi, que l'on a rarement l'occasion d'entendre en concert dans nos salles. Il nous faut mentionner la voix scintillante et suave du contre-ténor Doron Schleifer particulièrement remarquable dans l'incontournable *Lamento della Ninfa* de Monteverdi. Il était aussi possible d'entendre une passacaille pour théorbe de Kapsberger, interprétée par Ori Harmelin, ainsi que *Song of Songs*, une composition de Rotem qui ne jurait en rien avec le programme de la soirée ; témoignage de la maîtrise certaine du jeune compositeur.

Le concert en lui-même était traité non pas avec sévérité, mais plutôt avec une admiration palpable pour ce répertoire. Cela a d'ailleurs permis au quintette de se livrer à quelques petits moments de mise en scène sobres, mais efficaces, qui ont immédiatement séduit le public.

On espère revoir les Profeti della Quinta à Montréal très bientôt. La seule véritable ombre au tableau, lors de ce concert, a été un insolent cellulaire qui nous arracha, pendant ce qui a paru être cinq bonnes minutes, au ravissement qui s'offrait à nos oreilles. De grâce, éteignez vos appareils lors des concerts !

Jérémie de Pierre

Orchestre Métropolitain

HÉTU GRANDEUR NATURE

«Mozart grandeur nature»

Jacques Hétu, *Symphonie n° 5 pour chœur et orchestre* op. 81;
Wolfgang Amadeus Mozart, *Grande messe en do mineur pour solistes, chœur et orchestre* K. 427/417a.Production : Orchestre Métropolitain
Maison symphonique, 7 février 2020

INT : Carolyn Sampson (soprano), Julie Boulianne (mezzo-soprano), Jonas Hacker (ténor), Philippe Sly (baryton-basse).

DM : Yannick Nézet-Séguin

CC : François A. Ouimet et Pierre Tourville

ORC : Orchestre Métropolitain

CH : Chœur Métropolitain

C'est un programme audacieux que présentait l'Orchestre Métropolitain le 7 février dernier à la Maison symphonique, sous le titre «Mozart grandeur nature». Le Mozart en question – effectivement d'une grande ampleur – est la *Messe en do mineur*, qui occupait entièrement la deuxième partie du concert. En première partie, l'Orchestre a donné la non moins ample *Symphonie n° 5* du compositeur québécois Jacques Hétu (1938-2010), dont on soulignait le dixième anniversaire du décès (survenu le 9 février 2010, dix ans presque jour pour jour avant le concert) en présence de la gouverneure générale du Canada, Julie Payette. Fait

remarquable, cette dernière n'était pas assise dans la salle, mais debout sur la scène pour la totalité du concert : elle chantait en effet la partie de soprano au sein du chœur.

Le titre du concert, centré sur Mozart (afin, sans doute, d'attirer un plus large public), laissait présager une soirée dans laquelle l'œuvre de Hétu jouerait le rôle de «première partie» au sein d'un programme essentiellement classique – une structure somme toute assez commune au concert symphonique. Mais dans les faits, c'est à une toute autre expérience que nous conviait l'Orchestre Métropolitain : la *Symphonie n° 5* du compositeur québécois prenait en effet le devant de la scène, non seulement en termes de durée (l'œuvre fait près de 50 minutes, ce qui n'est pas significativement plus court que la messe censée constituer le centre de gravité du concert), mais aussi – surtout – en termes d'intensité.

La dernière symphonie de Hétu (composée en 2009) est en effet une œuvre d'une très grande puissance évocatrice, surtout lorsqu'elle est portée par une interprétation aussi inspirée que celle que nous en ont offerte l'Orchestre et le Chœur Métropolitain sous la direction de Yannick Nézet-Séguin. À la fois programmatique

et autobiographique, l'œuvre évoque un double combat : celui du compositeur contre la maladie pendant la dernière année de sa vie, et celui des Parisiens pour se libérer de l'envahisseur allemand pendant la Seconde Guerre mondiale. Très émouvants et hauts en couleurs, les quatre mouvements de la symphonie étaient particulièrement bien mis en valeur par une direction à la fois subtile et dynamique – du lyrisme du «Prologue» à la puissante énergie de «L'invasion», puis à la douceur presque oppressante de «L'occupation», le tout culminant dans le quatrième mouvement, «Liberté», où le chœur livre une prenante interprétation du poème éponyme de Paul Éluard, sur une musique qui semble venue d'un autre monde.

Après une expérience esthétique aussi marquante, la *Messe en do mineur* (qui est pourtant l'un des grands favoris du répertoire mozartien) apparaissait étrangement pâlie. Cet effet d'anti-climax était encore renforcé par certains tempi un peu lents, en particulier dans le «Kyrie» initial qu'on aurait souhaité plus allant, ainsi que dans le «Et incarnatus est», où le dialogue presque opératique entre la soprano solo et un petit groupe de vents solistes aurait ressorti davantage dans un tempo plus vif. Cela dit, des moments de grand dynamisme donnaient également du souffle à l'interprétation, en particulier dans le «Gloria» et le «Sanctus», ainsi que dans le «Qui tollis» où les contrastes étaient extrêmement réussis. Les quatre solistes, Carolyn Sampson, Julie Boulianne, Jonas Hacker et Philippe Sly, formaient un quatuor particulièrement bien équilibré, qu'on regrettait de n'entendre réuni que dans le «Benedictus» – on ne peut ici que rêver des ensembles que Mozart aurait pu inclure dans l'«Agnus dei» s'il avait terminé la messe.

Dans les deux œuvres, le chœur a livré une performance magnifique, dont le sommet demeure sans contredit l'inoubliable dernier mouvement de la *Symphonie n° 5* de Hétu. Il importe de souligner ici le travail des chefs de chœur, François A. Ouimet (qui fait par ailleurs partie du pupitre des ténors) et Pierre Tourville, qui ont visiblement porté une grande attention à la diction et à l'unité sonore, un défi de taille s'agissant d'un ensemble aussi important (près de 120 choristes).

En définitive, ce concert aurait presque pu s'appeler «Hétu grandeur nature», tant c'est la symphonie, davantage que la messe, qui en ressortait de façon marquante ; et c'est un grand mérite de Yannick Nézet-Séguin et de l'Orchestre Métropolitain de l'avoir mise à l'honneur dans le cadre d'un programme à la fois audacieux et rassembleur.

Marie-Hélène Benoit-Otis



François Goupil

«Mozart grandeur nature», Orchestre Métropolitain, 2020

Orchestre symphonique de Laval

L'OSL LANCE ET COMPTE!

«L'Hymne à la joie!» *Symphonie n° 9 en ré mineur*, op. 125
 Production : Orchestre symphonique de Laval / 1^{re} édition
 du Festival Classique hivernale
 Salle André-Mathieu, 2 février 2020

INT : Lynn Fortin (soprano), Renée Lapointe (mezzo-soprano), Antoine Bélanger (ténor), Alexandre Sylvestre (baryton-basse)

DM : Alain Trudel

ORC : Orchestre symphonique de Laval

CH : Chœur de Laval

Pour la première édition de son Festival classique hivernal, nommé ainsi en référence aux activités et festivités qui entourent un match de hockey extérieur, l'Orchestre symphonique de Laval (OSL) a choisi de présenter comme joueur étoile Ludwig van Beethoven (1770-1827). Un choix opportun et d'actualité pour le compositeur de Bonn dont on célèbre cette année le 250^e anniversaire de naissance. L'analogie sportive n'est pas dénuée de sens considérant le rythme effréné du festival. En tout, ce sont trois jours agrémentés de diverses activités ludiques et quatre concerts (dont un avec le pianiste Charles Richard-Hamelin, qui interprétait le *Concerto pour piano n° 3 en do mineur* op. 37 dit «Empereur») qui ont eu cours, du 31 janvier

au 2 février 2020, pour faire découvrir l'œuvre et la vie de ce compositeur au public lavallois.

Si le concert de clôture est un indicatif de l'événement, les organisateurs peuvent dire que c'est mission accomplie. C'est en effet devant une salle André-Mathieu pratiquement comble que l'OSL a présenté la mythique neuvième symphonie de Beethoven, caractéristique par son dernier mouvement avec chœur et solistes, sur un poème de Schiller (*Ode an die Freunde*), une première à l'époque de sa création en 1824. Pièce de résistance du concert, ce fameux quatrième mouvement a été exécuté de manière éloquente par un quatuor de solistes en pleine maîtrise de leur instrument et des choristes bien préparés. Soulignons à propos que les deuxième et troisième mouvements qui ont précédés avaient le rendu énergique et lyrique, insufflé par le chef Alain Trudel, notamment pour faire ressortir le rôle inhabituel que Beethoven donne aux timbales dans le deuxième mouvement *Molto vivace*, les amenant à exercer une fonction non pas harmonique, mais mélodique accentuée.

Malgré une entrée en matière honnête, le premier mouvement, avec son introduction énigmatique aura servi à illustrer que l'acoustique de la salle

André-Mathieu ne sied pas parfaitement aux subtilités sonores d'un orchestre. Chapeau encore au directeur musical de l'OSL qui a dirigé chanteurs et instrumentistes avec beaucoup de diligence pour conserver une homogénéité sonore qui, en dépit de la qualité du jeu des musiciens, semblait parfois inégale.

Par cette rencontre avec le public lavallois, l'OSL pave ainsi la voie à ce qui a le potentiel de devenir un rendez-vous musical ayant le mérite de rendre la musique classique accessible. La seule chose qui manque à cette équipe, c'est un «stade» à sa hauteur.

Alexandre Villemaire



Le chef Alain Trudel, Orchestre symphonique de Laval, 2020

Les Méandres

UN VENT DE FRAÎCHEUR POUR LA SCÈNE BAROQUE MONTRÉALAISE

«Exitum»

Œuvres de Nicolas Vallet, Paschal de l'Estocart, Salamone Rossi,
 Claude le Jeune et Orlande de Lassus
 Production : Les Méandres
 Chapelle Notre-Dame-de-Bon-Secours, 19 janvier 2020

INT : Geneviève Gates-Panneton (soprano), Matthew Muggeridge (contre-ténor), Haitham Haidar (ténor) et Clayton Kennedy (baryton)

INS : Jérémie de Pierre et Élyse Lamanque Girard (flûtes à bec), Tristan Best (viola de gambe), Shanti Nachtergaele (violone), Antoine Malette-Chénier (harpe baroque) et Justin Luchinski (orgue)

Dans le cadre de sa quatrième saison, l'ensemble baroque Les Méandres a fait une belle place au chant pour son concert «Exitum», présenté à la chapelle Notre-Dame-de-Bon-Secours le 19 janvier dernier.

En ce dimanche glacial, le chauffage de la sympathique chapelle peinait à maintenir une température confortable pour les quelques dizaines de curieux venus assister au concert. On salue donc le choix d'une formule courte, sans entracte. Le froid aura d'ailleurs donné du fil à retordre aux musiciens qui devaient maintenir l'accord de leurs instruments : cela s'est fait entendre à quelques reprises en ce qui concerne l'intonation des pièces instrumentales.

On retient malgré tout de magnifiques moments musicaux, notamment une impressionnante envolée d'Élyse Lamanque Girard dans une transcription d'une œuvre de Nicolas Vallet.

C'est surtout la voix qui aura retenu notre attention lors de cette soirée. Le quatuor vocal invité a offert une prestation sans faille. La soprano Geneviève Gates-Panneton possède une voix magnifique qu'elle maîtrise très bien, respectant l'esthétique baroque en dosant l'utilisation du vibrato. Le contre-ténor Matthew Muggeridge nous a par contre laissés sur notre faim puisque son timbre, très joli, se perdait souvent dans la balance. Le ténor Haitham Haidar a démontré une aisance sur l'ensemble de son registre. Quant au baryton Clayton Kennedy, il a été d'une constance remarquable du début à la fin.

Les Méandres ont offert un concert bien ficelé, alternant pièces instrumentales et vocales, avec quelques interventions du directeur artistique Jérémie de Pierre qui a réussi à bien vulgariser le thème du concert. Celui-ci s'articulait autour des philosophies protestantes diffusées par Martin Luther au XVI^e siècle et reprises par les huguenots, les protestants français. On a entre autres eu droit à des œuvres de Nicolas Vallet, Claude le Jeune et Paschal de l'Estocart. Ces compositeurs

français, outre le fait d'être inconnus de la grande majorité du public, étaient tous habités par ces idées réformatrices. Des notes de programmes bien étoffées permettaient aux plus curieux d'approfondir leurs connaissances sur le sujet, une attention bien appréciée.

L'originalité des programmes de concert de ce jeune ensemble montréalais est très rafraîchissante sur une scène baroque parfois saturée des mêmes œuvres. On espère que cette identité transparaîtra dans le prochain concert des Méandres qui portera sur Johann Sebastian Bach.

François Leclerc



L'ensemble baroque Les Méandres

Les Violons du Roy

LA SPIRITUALITÉ DE BACH

«Un regard vers nous» Cantates de Bach BWV 159, 2 et 134
Production : Les Violons du Roy
Salle Raoul-Jobin du palais Montcalm, 20 février 2020

INT : Odéi Bilodeau (soprano) ; Alex Potter (contre-ténor) ;
Nick Pritchard (ténor) ; Tyler Duncan (baryton)
DM : Jonathan Cohen
ORC : Les Violons du Roy

Trois cantates (BWV 159, 2 et 134) figuraient au programme des Violons du Roy intitulé «Un regard vers nous». Les deux premières avaient un caractère pénitentiel convenant au Carême, tandis que la troisième célébrait la Résurrection. Sous la direction attentive de Jonathan Cohen, les musiciens ont mis en valeur toute la beauté de ces pages pleines de ferveur.

L'ensemble baignait dans une atmosphère de musique de chambre puisque le chœur, moins présent que dans d'autres cantates, a été remplacé par quatre solistes, une idée mise de l'avant dans les années 1980 par le musicologue et chef d'orchestre Joshua Rifkin. Ce choix m'a paru un peu risqué dans la première partie, car les cordes semblaient souvent se retenir

pour ne pas écraser les voix et il était difficile d'obtenir les contrastes sonores prévus par Bach entre les solistes et le chœur. Ainsi, dans la cantate BWV 2, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (Ah! Dieu, du ciel jette un regard vers nous), le chœur fugué initial, privé de ses quatre trombones, et confié à un simple quatuor vocal, même excellent, perdait-il une partie de sa grandeur. Fort heureusement, la cantate festive présentée en deuxième partie – une œuvre profane transformée en dialogue spirituel – allait rééquilibrer les forces et nous transporter avec brio dans l'atmosphère concertante des *Concertos brandebourgeois*.

Dans la cantate BWV 159, la soprano Odéi Bilodeau, membre de la Chapelle de Québec, a chanté avec finesse et solidité le *cantus firmus* greffé à l'air d'alto confié au contre-ténor britannique Alex Potter. Ce dernier, invité pour la première fois aux Violons du Roy, a paru un peu hésitant pour ce qui est de l'intonation dans la première cantate. Il a par la suite fait preuve de belles et souples inflexions. On a donc pu apprécier ses aigus très purs et sa virtuosité. Son compatriote, le ténor Nick Pritchard, a bien

tiré son épingle du jeu. Si sa voix, parfaite dans les récitatifs, manquait un peu de couleurs dans certains airs, il a démontré toute son agilité aux côtés du contre-ténor dans la cantate BWV 134, qui fut d'ailleurs un des moments forts du concert. Quant au baryton canadien Tyler Duncan, un habitué des Violons du Roy, il a su nous émouvoir dans l'air «*Es ist vollbracht*» (tout est accompli) de la cantate BWV 159.

On a pu apprécier dans plusieurs mouvements les interventions solides de Marjorie Tremblay (hautbois), Benoît Loiselle (violoncelle) et de Matilda Kaul (violin).

Irène Brisson



Alex Potter (contre-ténor), Odéi Bilodeau (soprano), Nick Pritchard (ténor) et Tyler Duncan (baryton) avec Les Violons du Roy, 2020

Théâtre Centaur

«CENTURY SONG» : SANS MOTS, IL FAUT EXISTER PAR TOUS LES AUTRES MOYENS POSSIBLES

«Century Song», œuvres de Rachmaninoff, Messiaen, Cage, Aperghis, Jacobs, Oh et Sinha
Production : Volcano Theatre, Moveable Beast et Richard Jordan Productions
Théâtre Centaur, 13 février 2020

INT : Neema Bickersteth (soprano)
PIA : Matt Poon
INS : Benjamin Grossman (percussion; ordinateur)
CHO : Kate Alton



Neema Bickersteth dans «Century Song», Théâtre Centaur, 2020

Misant sur des pièces sans paroles, «Century Song» nous invitait à suivre les traces de la mémoire des femmes noires en Amérique dans un spectacle interdisciplinaire des plus réussi.

Comme il n'y avait pas de texte ni de synopsis, chacun était libre d'interpréter l'œuvre selon sa perception. Il n'en demeurait pas moins que la juxtaposition des images de la projection, de la musique et de l'émotion transmise par la chanteuse évoquait certainement une des parties longtemps passées sous silence de l'histoire des Amériques. En tant que femme noire, Neema Bickersteth voulait interroger son rapport à la musique classique occidentale. Comment pouvait-elle connecter personnellement avec cette forme d'art ? «Century Song» permettait une exploration de ce rapport identitaire complexe que l'artiste partageait avec le public dans une ambiance intimiste.

Bien que dans la première œuvre, *Vocalise* de Rachmaninoff, les langages scéniques ne semblaient pas s'accorder, ce décalage s'est progressivement estompé pour laisser place à une fusion qui a culminé dans *A Flower* de John Cage. L'effet de désharmonie généré par ce procédé artistique créait une courbe narrative qui se superposait au parcours historique que l'œuvre dessinait. Le corps et la voix retrouvaient ainsi un équilibre qui venait apaiser la tension présente au début.

La dernière pièce vocale, commandée à Reza Jacobs expressément pour «Century Song», intitulée *Vocalise for Neema*, dégageait une impression d'émancipation et de paix intérieure. Lorsque les premiers mouvements de la partition chorégraphique sont revenus en fin de spectacle, ils ont soudainement pris sens, rappelant que la tension qu'évoquait le récit du spectacle n'est jamais définitivement résolue.

La performance de Neema Bickersteth était impressionnante. En parfaite maîtrise de son corps, autant dans le chant que dans la danse, la chanteuse occupait la scène avec beaucoup d'intensité. Fruit d'une réflexion personnelle, la mémoire qu'elle évoquait expliquait bien son jeu profondément authentique. La soprano était d'ailleurs admirablement soutenue par Matt Poon au piano et Benjamin Grossman aux percussions et au dispositif électronique.

Au point de vue de la scénographie, il faut souligner la grande beauté des projections réalisées par FettFilm – Torge Moller & Momme Hinrichs, qui permettaient de traverser l'univers du spectacle de manière fluide et dynamique. Le passage dans le paysage urbain sous l'orage était vraiment prenant et évoquait de manière forte le rythme effréné du quotidien ; «Century Song» était une belle façon de s'arrêter pour prendre un moment de réflexion.

Judy-Ann Desrosiers et Émilie Versailles

Metropolitan Opera de New York

LE VAISSEAU FANTÔME DE RICHARD WAGNER : DE LA FACTURE MYSTIQUE ET SURNATURELLE DE LA MISE EN SCÈNE DE FRANÇOIS GIRARD

Der fliegende Holländer (*Le Vaisseau fantôme*), opéra en trois actes de Richard Wagner sur un livret du compositeur d'après Henrich Heine

Production : Metropolitan Opera de New York
Metropolitan Opera, 2 mars 2020

INT : Evgeny Nikitin (le Hollandais), Anja Kampe (Senta),
Mihoko Fujimura (Mary), Sergey Skorokhodov (Erik),
David Portillo (Steersman) et Franz-Josef Selig (Dalan)

DM : Valery Gergiev

CC : Donald Palumbo

ORC : Metropolitan Opera Orchestra

CH : Metropolitan Opera Chorus

MES : François Girard

Après avoir fait une première escale au Festival d'opéra de Québec durant l'été 2020, *Le Vaisseau fantôme* de Richard Wagner dans la mise en scène de François Girard mouillait l'ancre au Metropolitan Opera de New York le lundi 2 mars 2020. Bien accueillie dans notre capitale nationale, comme en ont fait foi les deux critiques d'Éric Champagne et Jean-Jacques Nattiez, publiées dans les pages de cette revue (*L'Opéra*, n° 21, p. 30 et 31), la nouvelle production du premier opéra de maturité du maître de Bayreuth était fort attendue du public de la grande compagnie lyrique américaine. Elle l'était d'autant plus que la mise en scène par François Girard de *Parsifal* en 2012, puis reprise en 2018, avait été considérée comme l'une des plus grandes réussites du Met depuis l'entrée en fonction, en 2005, de son directeur général Peter Gelb.

Bien que la réaction du public de la première new-yorkaise n'ait pas été aussi enthousiaste que celle qui accueillait quelques années auparavant son *Parsifal*, François Girard aura comblé, pour l'essentiel, les attentes des opéraphiles de New York. Un très bel accueil a été réservé à la production et au travail de l'équipe de création, réunie autour du metteur en scène québécois pour cette deuxième aventure wagnérienne au Met.

D'une facture mystique et surnaturelle et privilégiant une approche permettant au public de se reconnaître dans les divers personnages du drame wagnérien, la mise en scène approfondit l'œuvre et traduit bien la complexité des relations entre l'ensemble des protagonistes. Le personnage de Senta est celui que François Girard aura choisi pour illustrer cette complexité. Alors que son entrée en scène n'est prévue qu'au deuxième acte, le metteur en scène fait apparaître celle-ci dès l'ouverture et la représente par une danseuse – qu'incarne Alison



Anja Kampe (Senta) dans *Der fliegende Holländer* (*Le Vaisseau fantôme*) de Richard Wagner, Metropolitan Opera de New York, 2020

Sara Krulwich, New York Times

Clancy préparée par la chorégraphe Carolyn Choa – dont les gestes se veulent révélateurs des états d'âme de Senta. Contrairement à la production de Québec, le câble suspendu, que l'on retrouvera démultiplié au deuxième acte et qui se substitue aux métiers des fileuses, n'y est plus. Si ce changement lève une ambiguïté qu'avait soulignée le musicologue Jean-Jacques Nattiez dans sa critique de la version québécoise (*L'Opéra*, n° 21, p. 31), la présence continue de Senta durant l'ouverture n'est pas sans distraire le spectateur de la musique. La chorégraphie, avec ses figures imposées et répétitives, donne d'ailleurs l'impression que l'ouverture est indûment prolongée.

Dans les trois actes qui suivent, présentés sans entracte pour respecter le souhait du compositeur et du librettiste réunis dans la personne de Wagner, François Girard offre une vision très picturale de l'œuvre. Les magnifiques projections conçues par Peter Flaherty sont au service de cette vision, comme le sont également les éclairages de David Finn dont

les jeux d'ombres et de lumières consacrent le caractère surnaturel du personnage du Hollandais voulu par le metteur en scène. Les décors de John McFarlane, qu'il s'agisse du navire grandeur nature – ou presque – et de l'immense fresque de l'œil du Hollandais – qui est d'ailleurs l'œuvre de McFarlane lui-même – accentuent brillamment cette esthétique picturale privilégiée par François Girard. Sobre et sombre à la fois, la mise en scène rend le récit lisible, sans tomber dans la simplicité à laquelle le public du Met avait été habitué pendant les 30 dernières années avec la précédente production du *Dutchman* placée sous la responsabilité d'August Everding. François Girard peint à sa façon des tableaux qui sont respectueux de la matrice de l'œuvre. Du premier acte, où l'équipage du navire de Daland accoste sur la côte norvégienne, jusqu'à la scène finale où Senta est propulsée dans l'océan, le metteur en scène québécois donne vie aux thèmes qui ont été si chers à Wagner, tels que ceux de l'amour, de la fidélité, de la compassion et de la rédemption, et qui trouvent



une réelle expression dans cette première œuvre lyrique de maturité de Richard Wagner qu'est *Le Vaisseau fantôme*.

La scène des fileuses du deuxième acte est sans doute celle où François Girard fait preuve de la plus grande inventivité. Les images des choristes et des danseuses autour des cordes suspendues garantiront assurément une mémorabilité à cette production, à l'instar de celles des personnages évoluant dans une mare de sang recouvrant le sol du Royaume de Klingsor au deuxième acte de son *Parsifal*, présenté au Met en 2013. Si la conclusion de l'opéra offre l'un des plus beaux moments visuels de la production avec la projection de ces vagues qui déferlent en se substituant à la foule réunie autour de Senta, l'on se serait attendu à ce que des projections – comme celles qui évoquent le vaisseau fantôme en ouverture – puissent illustrer l'ascension aux cieux de Senta avec le Hollandais.

S'agissant de la distribution, il est difficile de cacher la déception de n'avoir pu entendre Bryn Terfel dans le rôle du Hollandais. Empêché d'effectuer un retour au Met après sept ans d'absence en raison d'une triple fracture à la cheville, causée par une chute lors d'une représentation du même opéra à Bilbao au Pays basque, le baryton gallois était remplacé par le russe Evgeny Nikitin. S'il faut admirer son courage d'avoir accepté de remplacer à pied-levé l'icône lyrique qu'est devenu Bryn Terfel et louer son interprétation du premier grand air «*Die Frist ist um*» en début de performance, sa prestation était inégale. On a senti d'ailleurs une fatigue vocale en fin de parcours – et son jeu dramatique n'était guère convaincant ; celui de Gregory Dahl, à Québec, lui était supérieur.

Néanmoins, il s'agit là de l'exception à la règle car les autres interprètes ont offert de beaux et grands moments de musique wagnérienne, se distinguant chacun à leur façon. Dans un rôle que François Girard rendait encore plus exigeant au plan scénique, la soprano italienne d'origine allemande, Anja Kampe, a fort bien tiré son épingle du jeu. Elle rendait crédibles les distances qui semblaient lui avoir été imposées par le metteur en scène, tant avec le Hollandais qu'avec son fiancé Erik, et s'est imposée d'elle-même comme le personnage central de l'opéra. Ayant exprimé la crainte que son positionnement en fond de scène ne permettrait pas à sa voix d'être correctement projetée dans l'immense enceinte de la Metropolitan Opera House, on a pu constater qu'une telle inquiétude n'était guère justifiée. La voix était aussi puissante que claire, une voix qu'elle modulait d'ailleurs lorsqu'elle était placée en avant-scène. Son interprétation de la célèbre ballade du deuxième acte était tout en justesse et en pureté, et a réussi à émouvoir.

Les deux ténors de la production, David Portillo en pilote de Daland, et Sergey Skorokhodov dans son rôle d'Erik, ont aussi fait belle figure, le second offrant sans doute les plus belles performances vocales de la soirée, sa voix riche et veloutée rendant notamment à merveille la cavatina «*Willst jenes Tag's*» du troisième acte de l'opéra. Quant à Franz-Josef Selig qui incarnait le personnage de Daland, il offrait la présence d'un grand interprète dont l'impressionnant parcours wagnérien a bien servi le nouvel équipage de New York. Sans briller comme ses comparses, Mihoko Fujirama a offert une prestation, quant à elle, tout à fait honorable.

Que dire de la direction musicale de Valery Gergiev, sinon qu'on regrettait que le Jeannette Lerman- Music Director du Met, le chef Yannick Nézet-Séguin, n'ait pas été au pupitre, tant sa présence au podium de la précédente production de l'opéra avait été mémorable. Le chef russe a créé quelques beaux moments musicaux, mais sa direction manquait de cohésion dans son ensemble. Du fait de leur expérience et de leur professionnalisme, les instrumentistes du Metropolitan Opera Orchestra ont réussi à compenser pour les lacunes de cette direction et ont fait, en définitive, honneur à la première grande partition lyrique de Richard Wagner. Quant à la direction des chœurs, son directeur Donald Palumbo a du, comme d'habitude, être salué pour la préparation exemplaire des choristes qui, tantôt dans le rôle de marins, tantôt dans leurs personnages de fileuses, se sont acquittés avec intelligence et finesse de l'immense responsabilité qui leur a été dévolue dans cet opéra.

La production fera une ultime escale dans le pays du Hollandais volant puisqu'elle sera présentée au De nationale Opera à Amsterdam pour huit représentations en février 2021.

Après avoir mis en scène *Parsifal* (qui sera repris à la Canadian Opera Company en septembre 2020) et *Der fliegende Holländer* (*Le Vaisseau fantôme*), François Girard s'est vu confié par le Metropolitan Opera de New York la mise en scène d'un troisième opéra de Richard Wagner, *Lohengrin*. Comme pour le *Parsifal* qui avait été présenté à l'Opéra de Lyon en 2012 et *Le Vaisseau fantôme* qui a pu être vu lors du Festival d'opéra de Québec en 2019, la production de *Lohengrin* pourra d'abord être appréciée par le public du théâtre Bolchoï de Moscou en 2022, pour l'être ensuite par celui du Met en 2023. Et il est également prévu que la production soit présentée dans le cadre du Festpielhaus Baden-Baden dans les mois qui suivront. On croit comprendre – et l'on s'en réjouit – que la direction musicale de cette production sera assurée cette fois-ci par Yannick Nézet-Séguin et que les rôles principaux seront confiés au ténor Piotr Beczala et à la soprano Anna Netrebko !

Daniel Turp



Evgeny Nikitin (Le Hollandais) et Franz-Josef Selig (Daland) dans *Der fliegende Holländer* (*Le Vaisseau fantôme*) de Richard Wagner, Metropolitan Opera de New York, 2020

Ken Howard, Metropolitan Opera

APPEL DE CANDIDATURES Stage été 2020

Stage auprès de l'**Observatoire québécois d'art lyrique (OQAL)** en partenariat avec l'**Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM)**

RESPONSABILITÉS ET TÂCHES

- Rédaction des textes des sections « ACTUALITÉS », « PORTRAITS » et « PROFILS » durant l'année 2020-2021 (numéros 25 à 28) dans *L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique*.
- Participation à la planification des séminaires, conférences et journées d'études à organiser par l'OQAL durant l'année 2020-2021.

CANDIDATURE

- Veuillez faire parvenir votre candidature par courriel en indiquant « OQAL-OICRM Stage été 2020 » comme objet à l'adresse suivante : christine.pare@umontreal.ca.

L'Opéra

Observatoire québécois d'art lyrique



Observatoire interdisciplinaire
de création et de recherche
en musique

QUALIFICATIONS ET EXIGENCES

- Détenir ou être en voie de détenir un diplôme en musicologie ou dans une discipline équivalente.
- Avoir une affiliation à l'OICRM en tant qu'étudiants ou étudiantes.

DURÉE ET RÉNUMÉRATION

- La durée du stage est de six (6) semaines, à raison de 20 h/semaine, réparties entre le 1^{er} juin et le 1^{er} septembre 2020.
- La rémunération pour le stage, versée sous la forme d'une bourse, est de 2500 \$.

- Veuillez inclure en pièces jointes les deux documents suivants : un *curriculum vitae* et une lettre de présentation résumant votre motivation ainsi que vos compétences et expériences pertinentes.
- La date limite de réception des candidatures est le lundi 1^{er} mai 2020, à minuit (HE).



ABONNEZ-VOUS...
pour lire en primeur,
dans le numéro ÉTÉ 2020
un ENTRETIEN avec ..
Jean-Jacques Nattiez !

L'Opéra
Revue québécoise d'art lyrique

revuelopera.quebec
facebook.com/revuelopera
514 343-6111, poste 2801

NDLR : En raison des mesures prises par le gouvernement du Québec pour endiguer la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19), plusieurs événements ont été annulés pour la période s'étendant du 22 mars au 21 juin 2020. Le présent numéro ne comprend donc que le calendrier radiophonique auquel s'ajoute un calendrier numérique qui présente les productions d'opéra diffusées sur les sites de plusieurs compagnies lyriques. Ce dernier calendrier sera complété et mis à jour sur le site de la revue (www.revuelopera.quebec).

PLACE À L'OPÉRA

Les samedis à 13 h (heure de l'Est) sur le web (www.icimusique.ca/placealopera) et les dimanches à 20 h sur les ondes d'ICI MUSIQUE
Animation : Sylvia L'Écuyer



Enregistrements de productions antérieures du Metropolitan Opera de New York



DATE	OPÉRA
21, 22 mars	<i>La Cenerentola</i> de Rossini
28, 29 mars	<i>Werther</i> de Massenet
4, 5 avril	<i>Orfeo ed Euridice</i> de Gluck
11, 12 avril	<i>Tosca</i> de Puccini
18, 19 avril	<i>Simon Boccanegra</i> de Verdi
25, 26 avril	<i>Turandot</i> de Puccini
2, 3 mai	<i>Kát'a Kabanová</i> de Janáček
9, 10 mai	<i>Maria Stuarda</i> de Donizetti

L'OPÉRA N'EST PAS LEUR SEULE PASSION

Présentation d'enregistrements choisis par des artistes lyriques qui n'ont pas l'opéra comme seule passion !

DATE	OPÉRA	INVITÉ
16, 17 mai	<i>Don Giovanni</i> de Mozart	Tomislav Lavoie
23, 24 mai	<i>Pelléas et Mélisande</i> de Debussy	Marc Boucher
30, 31 mai	<i>Tito Manlio</i> de Vivaldi	Karina Gauvin
6, 7 juin	<i>Suor Angelica</i> de Donizetti et <i>La Traviata</i> de Verdi	Lyne Fortin
13, 14 juin	<i>Le Nozze di Figaro</i> de Mozart	Florie Valiquette

CALENDRIER ► NUMÉRIQUE

METROPOLITAN OPERA



www.metopera.org

DATE	OPÉRA
21 mars	<i>Lucia di Lamermoor</i> de Donizetti
22 mars	<i>Eugène Onéguine</i> de Tchaïkovsky
23 mars	<i>Tristan und Isolde</i> de Wagner
24 mars	<i>Das Rheingold (L'Or du Rhin)</i> de Wagner
25 mars	<i>Die Walküre (La Walkyrie)</i> de Wagner
26 mars	<i>Siegfried</i> de Wagner
27 mars	<i>Götterdämmerung (Le Crépuscule des dieux)</i> de Wagner
28 mars	<i>Die Meistersinger von Nürnberg (Les maîtres-chanteurs de Nuremberg)</i> de Wagner
29 mars	<i>Tannhäuser</i> de Wagner

WIENER STAATSOOPER



WIENER STAATSOOPER

www.wiener-staatsoper.at

DATE	OPÉRA
22 mars	<i>La Cenerentola</i> de Rossini
23 mars	<i>Siegfried</i> de Wagner
24 mars	<i>Tosca</i> de Puccini
25 mars	<i>L'Elisir d'amore</i> de Donizetti
26 mars	<i>La Cenerentola</i> de Rossini
27 mars	<i>Tosca</i> de Puccini
28 mars	<i>Götterdämmerung</i> de Wagner
29 mars	<i>Roméo et Juliette</i> de Gounod
30 mars	<i>Le Nozze di Figaro</i> de Mozart
31 mars	<i>L'Elisir d'amore</i> de Donizetti
1 ^{er} avril	<i>Die Frau ohne Schatten</i> de Strauss

OPÉRA DE PARIS



www.operadeparis.fr

DATE	OPÉRA
22 – 23 mars	<i>Manon</i> de Massenet
23 – 29 mars	<i>Don Giovanni</i> de Mozart
6 – 12 avril	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> de Rossini
20 – 26 avril	<i>Les Contes d'Hoffmann</i> d'Offenbach
26 avril – 3 mai	<i>Carmen</i> de Bizet

OPÉRA COMIQUE



www.opera-comique.com

DATE	OPÉRA
22 mars	<i>MacBeth Underworld</i> de Dusapin
25 mars	<i>L'inondation</i> de Filadel, <i>Kein Licht</i> de Manoury et <i>Et in arcadia ego</i> de Rameau
1 ^{er} avril	<i>Ercole amante</i> de Cavalli, <i>La Nonne sanglante</i> de Gounod et <i>Le Comte Ory</i> de Donizetti
15 avril	<i>La Princesse légère</i> de Cruz
22 avril	<i>Le Mystère de l'écureuil bleu</i> de Dupin

LA MONNAIE



LA MONNAIE / DE MUNT

www.lamonnaie.be

DATE	OPÉRA
23 mars – 19 avril	<i>Aida</i> de Verdi
23 mars – 19 avril	<i>Lucio Silla</i> de Mozart
23 mars – 19 avril	<i>La Gioconda</i> de Poncielli
23 mars – 19 avril	<i>Frankenstein</i> de Grey
23 mars – 19 avril	<i>Le Comte du Tsar Saltane</i> de Rimsky-Korsakov
23 mars – 19 avril	<i>MacBeth Underworld</i> de Dusapin

MÉDIATION DE LA MUSIQUE ET OPÉRA OU COMMENT CHANTER L'ENGAGEMENT SOCIAL

Qu'est-ce que la médiation de la musique ? C'est, entre autres, un ensemble de pratiques qui a pour objectif de soutenir la cohésion et l'engagement social, l'équité et la diversité par l'intermédiaire de la musique. Il s'agit donc d'en faciliter l'accès pour des publics au sens large du terme, de valoriser la diversité musicale tout comme les manières d'entrer en contact avec la musique. De cette façon, parmi toutes les actions qui peuvent être menées sous l'égide de la médiation de la musique, il faut considérer l'organisation d'activités de co-création, d'interprétation, basées sur la rencontre avec des populations marginalisées ou éloignées des structures institutionnelles.

À la lumière de cette définition et ayant à l'esprit la politique culturelle adoptée par le gouvernement du Québec en 2018 dont l'orientation 1 (contribuer à l'épanouissement individuel et collectif grâce à la culture) propose de soutenir une participation culturelle élargie et inclusive, renforcer l'engagement individuel et collectif en culture et amplifier la relation entre la culture et l'éducation, comment peuvent s'articuler au Québec médiation de la musique et opéra ? Dans un tel environnement, comment doivent réagir le milieu musical, les artistes et les institutions qui le constituent ?

L'engagement social des artistes n'est pas une dynamique nouvelle, mais il semble qu'il est devenu une priorité. Certaines institutions musicales sont pionnières dans le domaine, même si elles ne sont pas seules sur le front. L'Opéra de Montréal en fait partie. À première vue, on pourrait supposer que les moyens de l'organisme le distancient de la majorité des autres organismes en musique, mais dans les faits et de manière proportionnelle, il s'agit d'une institution représentative dont les impératifs artistiques et financiers sont assez semblables à ceux de la majorité des organisations dans le milieu musical classique. Ses impératifs s'articulent essentiellement autour de l'enjeu des publics. Cependant, contre toute attente, la médiation de la musique à l'Opéra de Montréal est loin de concentrer ses énergies à la question du développement des publics de manière « brute ». Cela en fait un exemple d'autant plus intéressant. On y trouve la médiation de la musique au cœur d'une dynamique d'intégration de l'organisme au tissu social québécois, mettant à profit son infrastructure à des fins d'« utilité » civique, répondant directement à des objectifs désormais clairement identifiés par les conseils des arts.

Deux projets de médiation de la musique de l'Opéra de Montréal retiennent l'attention. Initié en 2004, le projet CoOpéra permet à des élèves (près de 90) de quatre écoles primaires de Montréal d'adapter une œuvre présentée par l'OdM tant d'un point de vue littéraire que musical en s'appuyant sur l'expertise des professionnels de l'OdM. Les élèves conçoivent un livret sur le synopsis de l'œuvre choisie, réalisent décors et costumes, chantent et dansent. Le programme est soutenu par de nombreux partenaires et connaît un vrai succès. La médiation de la musique passe ici par la participation des jeunes. Les conditions de réalisation sont, comme toujours, difficiles, car les moyens sont limités, mais l'engagement et l'expérience de l'équipe de l'OdM permettent des réalisations étonnamment abouties. Certes le rapport à l'œuvre inspiratrice est très souvent distendu, mais l'objectif n'est pas une restitution de l'œuvre originale, ni même approximative. L'opéra est un prétexte pour mettre les jeunes en contact avec l'art, pour les inciter à créer et ainsi générer un moment fort de cohésion par la musique.

Le deuxième projet prolonge la démarche du projet pilote en santé mentale YO'péra tenu en 2018 en collaboration avec le CHU Ste-Justine. Un nouveau projet a ainsi vu le jour en 2019 dans le cadre duquel l'OdM est intervenu dans la sphère de la santé en parrainant un spectacle produit par la « Gang à Rambrou », un organisme qui se consacre au bien-être et à l'intégration sociale des personnes souffrant d'un handicap intellectuel. L'OdM a apporté une contribution importante à ce projet en offrant un soutien à la scénarisation et la mise en scène, et surtout, en permettant aux participants de rencontrer et de chanter avec de jeunes professionnels de l'Atelier lyrique. Le défi était de taille, car il s'agissait de franchir plusieurs barrières symboliques, dont celle de l'engagement des professionnels dans la réalisation de ce qui ne sera pas forcément une œuvre parfaite, mais bien une action de médiation de la musique, dont le résultat ne se traduit pas en perfection artistique, du moins pas forcément, mais plutôt en degré d'engagement envers la communauté.

Ces interventions s'arriment à un programme plus large où apparaissent des activités de médiation de la musique plus conventionnelles que sont les conférences « pré opéra » et les séances d'initiation aux œuvres présentées

lors de la saison, appelées « Parlons opéra », mais qui, dans les faits, s'adressent davantage à public déjà acquis. Dans son ensemble, l'action de l'OdM est emblématique d'une prise de conscience du rôle que l'institution culturelle peut jouer au sein de sa communauté. Chacune de ses actions possède des caractéristiques qui la relient autant à la médiation *de la* musique qu'à la médiation *par la* musique et se fondent sur une présence physique des artistes et des artisans ainsi qu'une participation active des populations sollicitées.

Ces projets posent cependant plusieurs questions qui devront alimenter la réflexion à moyen et long termes à propos du rôle renouvelé des artistes et de leurs institutions dans la société contemporaine. Comment doit-on envisager l'évolution des structures musicales pour leur permettre de jouer ce nouveau rôle ? Doit-on faire évoluer les missions de nos institutions musicales ? Jusqu'où peut-on aller grâce aux pratiques de médiation de la musique lorsqu'il s'agit d'engagement social ? Et surtout, comment doit-on former artistes et professionnels du milieu pour qu'ils puissent assumer avec compétence ces fonctions de médiateurs et médiatrices de la musique au XXI^e siècle ?

Michel Duchesneau



Le Monde de la lune de Franz Joseph Haydn, Projet CoOpéra, Opéra de Montréal, 2007

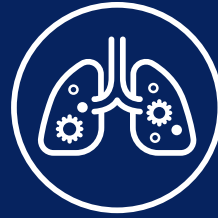
La maladie à coronavirus (COVID-19)
cause une infection respiratoire
pouvant comporter les symptômes suivants :



Fièvre



Toux



Difficultés
respiratoires

Se protéger,
ça sauve des vies.



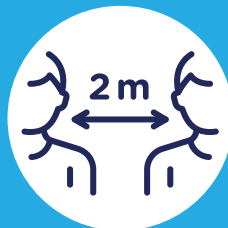
Toussez dans
votre coude



Jetez vos
mouchoirs



Lavez
vos mains



Gardez vos
distances



Restez
à la maison

[Québec.ca/coronavirus](https://quebec.ca/coronavirus)

 1 877 644-4545

ABONNEZ-VOUS À L'Opéra

Revue québécoise d'art lyrique



Suivez L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique sur ses plateformes numériques

- www.revuelopera.quebec
- facebook.com/revuelopera
- twitter.com/revuelopera
- www.instagram.com/revueloperaquebec

4 NUMÉROS
PAR ANNÉE
automne + hiver
+ printemps + été

60 \$ abonnement
individuel
100 \$ abonnement
institutionnel

www.revuelopera.quebec/abonnement