



SAISON

20.21

LA BEAUTÉ DU MONDE

BILODEAU | BOUCHARD
MARS 2021

LES NOCES DE FIGARO

MOZART
MAI 2021

2 OPÉRAS

à partir de $48 \, {\rm \r{S}}$

Partenaire de programmation











Montréal∰





Magalie Simard-Galdès



Hugo Laporte



Peter Gelb



Pauline Vaillancourt



Klara Martel Laroche



L'Opéra

Revue québécoise d'art lyrique ÉTÉ 2020 Numéro 24

- Éditorial L'opéra... et son virage à 180°
- Nos artistes... en confinement
- 10 Des gestionnaires... en réflexion
- 17 Nouvelles
- 18 Entretien Jean-Jacques Nattiez
- 26 Dossier Temps vécu, temps dramatique et temps musical dans $La\ Boh\`eme$ de Puccini
- 32 Portraits
- 32 Diane Wilhelmy
- Klara Martel-Laroche
- 35 Profil Atelier d'opéra de l'Université Laval
- 36 Critiques Metropolitan Opera de New York
- At Home Gala Disques
- 38 Nuits blanches (Karina Gauvin)
- 38 *Mélodies passagères* (Marianne Lambert)
- Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra (Jean-Jacques Nattiez)
- Renée Flemming : La constellation de l'horloge (Michel Rheault)
- 41 Calendrier
- 42 Coda

La culture et l'opéra... à l'ère pandémique



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

Éric Champagne, compositeur Judy-Ann Desrosiers, musicologue Matilde Legault, musicologue Odile Tremblay, journaliste Alexandre Villemaire, musicologue

LES 24 PREMIERS NUMÉROS DE



















































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.



Observatoire québécois d'art lyriqu

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



Conseil des Arts de Montréal



La photographie de couverture de Jean-Jacques Nattiez a été réalisée par Denis Farley. Le logo *L'Opéra • Revue québécoise d'art lyrique* a été conçu par Melissa Jean-Brousseau.

L'OPÉRA... ET SON VIRAGE À 180°

Alors que le Québec se déconfine progressivement et que sa population espère que la pandémie de la maladie de la COVID-19 ne connaîtra pas de deuxième vague, le milieu lyrique québécois cherche ses repères. Depuis que le gouvernement du Québec a déclaré l'état d'urgence sanitaire le 13 mars dernier, les compagnies lyriques de même que les orchestres, ensembles, sociétés et clubs dont l'offre musicale est si riche et diversifiée, sont à l'arrêt.

Ce milieu culturel ne s'est guère senti appuyé par la ministre de la Culture et des communications du Québec, Nathalie Roy, et les tergiversations du gouvernement Legault ont démontré, à regret, une insensibilité à l'égard des passeurs et passeures d'une culture québécoise dont les artistes lyriques d'ici comptent parmi les plus grands ambassadeurs et ambassadrices dans le monde.

L'ère pandémique a également révélé les capacités limitées de notre milieu lyrique à faire acte de présence pendant la crise. Alors que de grandes maisons d'opéra, telles le Metropolitan Opera de New York, le Wiener Staatsoper de Vienne et le Royal Opera House Covent Garden de Londres (pour ne prendre que quelques exemples) ont pu offrir à leurs publics - et à tous les opéraphiles du monde en définitive - une programmation en ligne, les compagnies d'ici n'ont pas été en mesure de présenter leurs productions antérieures. Il faut toutefois saluer la mise en ligne par l'Opéra de Québec et son festival de plus d'une centaine d'extraits de ses opéras présentés durant les dernières décennies. L'Opéra de Montréal a, de toute évidence, investi ses énergies dans le réaménagement de sa saison 2020-2021. La compagnie montréalaise a ainsi effectué, à l'instar d'autres compagnies, un virage à 180° – pour reprendre la formule de la directrice générale et artistique du Glimmerglass Festival Franscesca Zambello (voir p. 11 du présent numéro). Un virage dont on peut sans doute se réjouir, dans la mesure où la prochaine saison de l'Opéra de Montréal en sera une de créations, avec en particulier celle de La Beauté du monde de Julien Bilodeau et Michel-Marc Bouchard.

Il faut par ailleurs savoir gré au Festival d'opéra des Grandes Laurentides d'avoir mis en ligne des extraits des productions passées et d'avoir diffusé des prestations de ses artistes. Revoir en ligne La Vie parisienne d'Offenbach dans la production de l'Atelier d'opéra de l'Université de Montréal avec la superbe mise en scène d'Alain Gauthier aura aussi été un réel plaisir. Sans oublier l'Orchestre classique de Montréal, qui a diffusé sur la toile et en direct, des récitals d'Andrew Lowe, Rihab Chaieb, Aline Kutan et Florence Bourget, le tout, sous la direction Boris Brott. Le Domaine Forget a de plus permis aux lyricomanes d'entendre Marie-Nicole Lemieux dans un récital, tout comme l'Orchestre métropolitain

qui a diffusé le concert de clôture de sa tournée européenne en 2017 à la Philharmonie de Paris auquel prenait part notre contralto nationale. La formation de Yannick Nézet-Séguin a de même donné accès à la version de concert de l'opéra Le Château $de\;Barbe\text{-}bleue\;\mathrm{de}\;Bartók$ où a pu être apprécié le talent de Michèle Losier. L'Orchestre symphonique de Montréal a aussi rendu accessible le concert « Marie-Nicole Lemieux chante Wagner ». Dans le cadre de son « Opération réconfort », l'Orchestre symphonique de Québec a enregistré l'« intermezzo » de l'opéra Cavalleria Rusticana de Mascagni. Et je tiens à souligner l'initiative de la Société pour les arts en milieux de santé (SAMS) qui, en pleine pandémie, a fait appel à ses musiciens et musiciennes – y compris plusieurs artistes lyriques - qui ont enregistré des « Capsules du cœur » au bénéfice des résidents et résidentes des Centres d'hébergements et de soins de longue durée (CHSLD).



J'ai l'habitude de souhaiter aux lecteurs et lectrices un bel été lyrique et de les inviter à fréquenter les festivals et concerts à contenu vocal et lyrique de la saison. En raison de leur annulation, rares seront les occasions d'assister — en personne ou en ligne — à des évènements lyriques durant l'été 2020, bien qu'il y en aura quelquesunes. Ainsi, le Festival d'opéra des Grandes Laurentides organisera une série de récitals-barbecue et il y aura un « Festival de Lanaudière connecté » ou pourront être entendues notamment le regretté Joseph Rouleau ainsi que Renata Scotto et Gwyneth Jones.



L'Académie internationale vocale de Lachine présentera quant à elle deux concerts en ligne sur les thèmes « Musique russe en duo » et « Pleins feux sur une nouvelle génération ». L'OSM substituera à sa virée classique une « Envolée classique » dans le cadre de laquelle on pourra entendre la soprano Hélène Guilmette et le baryton Jean-François Lapointe. Et la Société d'art vocal de Montréal offrira aussi une série estivale de projections d'opéra au Café d'art vocal... en respectant les règles de distanciation sociale!

En raison de l'annulation ou du report des productions, concerts et récitals de l'été 2020, le présent numéro prend une allure différente. La section *Actualités* a

été remplacée par des témoignages de Nos artistes... en confinement et Des gestionnaires...en réflexion. Vous y lirez, comme à l'habitude, un *Entretien*, avec le professeur Jean-Jacques Nattiez, la revue mettant ainsi en valeur un musicologue - rares auront été les magazines lyriques qui l'ont fait – et un chercheur québécois d'envergure internationale, qui nous a également préparé un Dossier sur La Bohème. Vous apprécierez, je l'espère, les portraits de la passionée d'opéra Diane Wilhelmy et de la jeune artiste Klara Martel-Laroche ainsi que le profil de l'Atelier d'opéra de l'Université Laval. Comme vous le constaterez, les critiques sont en nombre limité, mais le « At Home Gala du Met » qu'a co-animé notre Yannick Nézet-Séguin ne nous a pas échappé. Quatre critiques de disques et de livres, dont celle d'Éric Champagne qui commente l'essai Fidélité et infidélité dans les mises en scènes d'opéra de Jean-Jacques Nattiez, complètent la section. Et ce numéro se conclut sur une Coda de la journaliste d'exception – et grande opéraphile – qu'est Odile Tremblay, laquelle nous rappelle avec justesse dans son texte sur « La culture et l'opéra... à l'ère pandémique » que « l'art lyrique fait travailler une ruche ».



L'équipe de L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique est fière d'avoir pu livrer ce 24e numéro de la revue en une ère pandémique qui l'affecte aussi, notamment lorsqu'il s'agit des revenus de publicité. J'en remercie ses membres, la rédactrice en chef Judy-Ann Desrosiers et la secrétaire de rédaction Matilde Legault ainsi que le directeur numérique François Xavier Saluden et les co-directrices du marketing et des communications Florence Troncy et Claudine Jacques, qui en sont les chevilles ouvrières. J'exprime aussi une reconnaissance toute particulière aux infographes Dany Larouche et Nathalie Turcotte de même qu'à L'Empreinte qui nous permettent d'avoir en mains une si belle revue.

L'équipe de la revue, qui s'enrichira pendant l'été d'une stagiaire en la personne de Laurence Gauvin qui est étudiante en musicologie de l'Université de Montréal, entreprendra au cours de l'été une réflexion sur la suite des choses. Nous espérons pouvoir compter sur le milieu pour continuer de publier ce précieux outil d'information sur la vie lyrique et le rayonnement international des artistes du Québec qu'est devenue la revue

Je vous souhaite un agréable été et vous transmets, au nom de toute l'équipe de la revue, des salutations... lyriques!

Daniel Turp

NOS ARTISTES EN CONFINEMENT



La pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19) ayant causé le report ou l'annulation de plusieurs évènements lyriques, l'équipe de rédaction de L'Opéra vous a concocté un reportage sur le confinement de nos artistes lyriques en remplacement de ses habituelles rubriques d'actualité. Sept artistes se sont prêtés au jeu et ont accepté de répondre aux questions suivantes :

- Quelle activité a marqué votre confinement ? Avez-vous appris à faire de nouvelles choses ?
- Quels auront été les effets du confinement sur votre carrière lyrique?
- Qu'est-ce qui vous aura le plus manqué durant le confinement ou qu'est-ce que vous avez hâte de pouvoir faire quand le déconfinement sera complété?
- Que retiendrez-vous du confinement et de cette situation tout à fait particulière qui aura été celle de la pandémie ?

Magali Simard-Galdès Soprano



- Je me suis lancée dans le jeu « Magic the Gathering»: c'est ce qui a le plus marqué mon confinement. Mes frères y jouent depuis leur adolescence, alors ça m'était familier, mais c'est mon copain qui m'a convaincue d'essayer, et finalement ça me plait beaucoup, plus que ce que j'aurais imaginé!
- Pour l'instant, il est impossible de prévoir l'effet de cette crise sur le milieu de l'art lyrique. Je continue à travailler ma voix et à étudier des partitions, mais le sort de l'art – et de l'art lyrique – au lendemain du déconfinement est très difficile à anticiper. Est-ce que la nature internationale de notre métier sera portée à changer ? Est-ce que les compagnies se limiteront pendant un certain temps à des productions plus modestes, ce qui impliquerait qu'il y aura moins d'emplois pour les interprètes par exemple? Est-ce que certaines compagnies ne seront tout simplement pas capable de
- survivre à cette crise? Toutes ces questions engendrent une très grande incertitude quant à la suite des choses.
- Ce qui me manque le plus est de faire du bloc (escalade)! J'en faisais plusieurs fois par semaine avant que tout ferme en mars. Évidemment, passer du temps entre amis et en famille me manque aussi énormément.
- J'ai profité du confinement pour approfondir mes recherches concernant les liens existant entre les enjeux socio-économiques, la santé et les changements climatiques. Il est très inquiétant de voir à quel point toutes ces choses sont reliées et que nous nous dirigeons vers une crise encore plus grande que celle que nous vivons actuellement. J'en retiens donc qu'il faut redoubler d'efforts individuellement et collectivement pour tenter d'apporter des améliorations à nos modes de vie.

Jean-Philippe Mc Clish **Baryton-basse**



Étant membre de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal, j'ai eu la chance de pouvoir poursuivre ma formation durant ce confinement, et ce, avec des tutorats (coachings) par télétravail. J'ai pu travailler en outre avec les metteurs en scène Renaud Doucet et Tom Diamond. J'ai également suivi

- quelques cours de chant avec le barytonbasse Daniel Okulitch et j'ai pu commencer ma préparation pour l'opéra Jenůfa avec le chef Miloš Repický... Entre autres choses! J'ai aussi pris le temps de lire beaucoup sur la voix. J'ai ainsi lu l'ouvrage de Giovanni Battista Lamperti, Vocal Wisdom ou encore L'art du bel canto de Léopold Simoneau, pour n'en nommer que quelques-uns! Ces lectures ont beaucoup changé ma façon d'approcher le chant lyrique. En dehors du chant, je joue beaucoup aux échecs avec des amis, mais je réalise que je suis plus doué dans l'art lyrique...!
- Je crois que le confinement aura été, en définitive, plutôt positif sur le développement de ma carrière. Oui, j'ai perdu des contrats, la production de Die Zauberflöte à l'OdM a été annulée, le Festival de Verbier en Suisse, où je devais chanter, a été reporté. Bref, j'ai perdu plusieurs occasions de vivre des expériences... et de développer ainsi de nouvelles compétences. Cependant, ce confinement est, en quelque sorte, un cadeau, puisqu'il me donne le temps de réfléchir et de méditer sur tout ce que j'ai appris de mon art. Cela ne se reproduira peut-être jamais! Il me donne

- l'occasion de préparer en profondeur des projets, d'apprendre à mieux me connaître, de me préparer pour de nouveaux rôles, etc.
- Plusieurs choses me manquent, mais je dirais que ce que j'ai le plus hâte de retrouver, c'est de faire de la musique avec un être vivant et de pouvoir chanter devant un public. Je réalise à quel point cet art me passionne et est une raison de vivre! Sinon, j'ai aussi très hâte de pouvoir retourner m'entraîner au gymnase et d'aller manger dans un bon restaurant. Je pense bien me gâter après tout cela et aller chez Leméac, sur l'avenue Laurier, ici à Montréal.
- Je pense bien sortir grandi de cette situation particulière. Je serai un nouvel artiste pour sûr! Quand je serai vieux et que j'enseignerai, je pourrai parler de ce moment historique comme une référence et voir la réaction des jeunes artistes. Peut-être même que je pourrai en tirer une blague ou deux! Une chose que je retiens par contre, c'est que les arts ne sont peut-être pas un service essentiel pour la société, mais ils sont ô combien essentiels pour l'Humanité! Comme ${\it disait\ Platon}, Ars\ longa,\ vita\ brevis.$

- Ce que j'aurai appris, c'est l'enseignement en ligne. Ce n'est pas parfait, mais on s'adapte, et finalement c'est mieux que ce que je pensais. De plus, j'ai toujours été une jardinière de balcon avide, mais cette année, pour la première fois, j'ai fait une partie de mes semis. Je me suis aussi remise à la course après plus d'un an de pause et sans faire exprès j'ai couru mon meilleur temps sur 10 km à vie! Ah oui! J'ai aussi découvert les casse-têtes!
- Comme une bonne portion de mon travail de musicienne prépandémie se faisait en collaboration avec des chœurs et que je faisais beaucoup de concerts dans les Centres d'hébergement et de soins de longue durée (CHSLD), notamment avec la mezzo-soprano Marie-Annick Béliveau pour la Société des arts en milieu de santé (SAMS) ainsi qu'en milieu scolaire, je crois que la «pause» de ce côté-là risque d'être plutôt longue. Pour l'instant, je me concentre sur l'enseignement. À court et à moyen termes, je pense que c'est fort possible qu'il y ait une demande plus forte pour les cours d'instruments et de chant, ainsi que pour les autres matières qui se
- donnent relativement bien à distance. Je me compte privilégiée d'avoir ce volet professionnel qui me permet de survivre, pour l'instant, et de continuer à partager la musique avec d'autres. Je joue pour le plaisir, pour me garder en forme, et pour quelques vidéos de confinement. Comme l'a si bien dit une collègue dans une réunion l'autre jour : il y a plein de choses qu'on ne peut pas faire en ce moment, on ne sait pas pour combien de temps. C'est triste et difficile.... Mais il faut se concentrer sur les choses qu'on *peut* faire!
- Il y a deux choses qui me manquent terriblement : serrer les membres de ma famille (qui habitent tous et toutes l'Ontario), puis faire de la musique avec des gens en personne, pas juste sur un écran!
- La pandémie a braqué le feu des projecteurs sur toutes les inégalités dans notre société et a empiré la situation des gens qui étaient déjà vulnérables ou en état de précarité. Espérons qu'il y aura une vraie volonté politique et une mobilisation citoyenne pour construire un monde meilleur pour tous et toutes à la sortie de cette crise.

Geneviève Jalbert Pianiste



- Ma femme et moi avons acheté des vélos pour nos enfants in extremis, juste avant la fermeture totale en mars. Tous les jours, les petits attendaient avec impatience le moment d'enfourcher leur fier destrier, puis nous partions explorer les rues quasi-désertes de notre quartier. Une bouffée de liberté! Ce sera à jamais l'image que j'associerai au confinement. Nous avons appris en quelques semaines, eux le vélo, et moi, la paternité à temps plein, la cuisine à temps plein, l'école à la maison et tout le reste... Ça a été très exigeant. Je devais en plus composer avec l'absence de ce qui, d'habitude, me donne le plus d'énergie : mes activités musicales. Je me suis donc tourné vers d'autres sources en me mettant à la méditation et en étant plus assidu dans ma pratique du yoga. La situation m'a obligé à me dépasser, et surtout, elle a provoqué chez moi une admiration et un respect pour toutes ces femmes et tous ces hommes dont l'unique tâche a été ou est, encore aujourd'hui, de satisfaire aux besoins essentiels d'une progéniture, qu'il faut nourrir, éduquer et aimer.
- Je crois que d'une certaine façon, j'avais besoin de cet arrêt forcé pour faire le vide et me recentrer sur les projets qui me font vibrer. Ça veut dire de choisir mes implications et projets autrement. J'ai tellement d'idées en tête... Comme pour un grand nombre d'entre nous durant

- la crise sanitaire, j'ai été bouleversé de réaliser le peu de place que notre mode de vie accorde aux aînés. J'ai dans la tête des projets qui les mettront en lumière, d'autres dans lesquels j'irai à leur rencontre. Au plus fort du confinement, je n'avais presque plus d'énergie pour pratiquer, la musique était beaucoup moins présente dans mon quotidien trop rempli. Paradoxalement chaque note chantée ou entendue m'émouvait énormément. Le lied An die Musik est devenu mon hymne secret, je le répétais sans cesse intérieurement. J'espère conserver longtemps cette conscience renouvelée de mon amour de la musique, de son importance sacrée dans ma vie.
- Ce qui me manque ? Je vais avoir l'air de demander la lune : faire de la musique avec d'autres, pour un public présent en personne, et dans une vraie salle de spectacle! Comprenez-moi bien: j'ai énormément de plaisir à chanter la sérénade sous le balcon de résidences pour personnes âgées, ma guitare à la main, comme j'ai été amené à le faire à quelques reprises au cours des dernières semaines. Ce sont des expériences humaines extraordinaires. Mais c'est quand même éprouvant, de chanter en s'accompagnant, à 35 °C au grand soleil, tout en essayant de faire oublier au public la circulation lourde du boulevard qui se trouve juste derrière!

Pierre Rancourt Baryton



Je retiendrai du confinement qu'une carrière d'artiste, bien que durement gagnée par des efforts et des choix individuels, ne peut exister sans le support d'une société. Merci à tous ceux et toutes celles qui, malgré les incertitudes liées à la pandémie, m'ont transmis des mots d'encouragement, m'ont offert du travail, m'ont nourri l'âme de souvenirs lyriques ou de projets à bâtir. Merci à toutes ces personnes qui ont continué à croire que la musique est un service essentiel!

Jessica Latouche Soprano



Durant le confinement, j'ai pris davantage conscience que mon métier est d'abord et avant tout celui de transmettre du bonheur. Je chante parce que c'est ma passion, mais également parce que cela fait du bien aux gens qui m'écoutent. Tout ça me rend heureuse. J'ai publié sur ma page Facebook une série d'enregistrements vidéo (#Pourvouspournous) d'airs d'opéras

et de quelques demandes spéciales. La réponse a été instantanée ! J'approfondis aussi quelques nouveaux rôles pour élargir mon répertoire, en plus de travailler sur mon doctorat. J'ai également eu l'occasion de chanter lors de quelques célébrations religieuses à huis clos, présidées par le Cardinal de Québec, Gérald C. Lacroix. L'une d'elles étaient dédiée aux personnes défuntes dont on n'avait pu célébrer les funérailles depuis le début du confinement. Plus de 300 photographies de ces personnes ont été envoyées en quelques jours seulement. La cérémonie a été visionnée par des milliers de personnes, soulagées de pouvoir se recueillir en attendant de rendre un dernier hommage à leurs proches.

Le confinement est arrivé alors que débutait la production des *Dialogues des Carmélites* par l'Atelier d'opéra de l'Université Laval, dans laquelle je tenais le rôle principal de Blanche de la Force. Nous avons heureusement pu présenter la première des trois représentations prévues, mais je dois avouer que cela a été un certain choc sur le coup. J'avais consacré toute l'année à l'apprentissage de ce grand rôle. L'acceptation s'est faite d'elle-même, lorsque j'ai compris l'ampleur de la pandémie qui se répandait sournoisement à l'échelle planétaire... Malgré quelques inquiétudes par rapport

à la place de la culture en temps de récession, je garde espoir pour la suite de ma carrière. Je me dis qu'après cette pause forcée, la vie me donnera l'occasion de me reprendre pour ce rôle marquant et bien d'autres encore, traçant ainsi une nouvelle lancée pour continuer d'avancer et de persévérer.

- Beaucoup de choses me manquent... Serrer mes proches dans mes bras, faire un souper avec ma famille ou des amis, répéter avec des collègues, ressentir l'énergie du public dans une salle lorsqu'on se produit en personne, entrer dans un endroit public sans me sentir comme si je ne devais pas y être et sans devoir m'assurer que personne ne soit trop près ou encore, que je suis bien la direction des flèches sur le sol.
- Je retiendrai qu'il ne faut jamais rien tenir pour acquis. Avant le 12 mars dernier, nous n'aurions jamais pensé que la pandémie arriverait chez nous. Nous croyions que nous serions épargnés, comme pour toutes les épidémies qui ont eu lieu au cours des dernières décennies. C'était faux. Je retiens également que la consommation locale, à laquelle je croyais déjà fortement, doit être soutenue par tous et toutes afin que nous soyons complètement autonomes dans le futur. Dorénavant, j'accorderai encore plus d'importance à nos produits locaux.

Hugo Laporte Baryton



- Rester à la maison m'a permis de pratiquer quotidiennement mon activité préférée : être avec ma fille âgée d'un an, la chérir, la voir grandir... L'arrêt forcé a certes été difficile au niveau professionnel et les impacts s'étendront sur quelques années, mais les compromis familiaux qu'impose la poursuite d'une carrière internationale posent un réel défi. Je vis donc un moment de suspension dans ma réalité professionnelle, ce qui me permet de me consacrer à ma famille comme je n'aurais pu le faire autrement. Si la réalité de cette pandémie est difficile pour l'Humanité, elle est pour moi beaucoup plus douce. Je suis conscient de ma situation et de la chance que j'ai. Cette situation me fait parfois sentir un peu coupable.
- J'ignore s'il y aura des effets à long terme, mais il y en aura certainement à moyen terme pour les compagnies lyriques. Ces répercussions vont à coup sûr affecter les artistes et artisans; par le nombre de productions, le nombre de représentations,

- les cachets, les échanges réduits entre les pays... Je ne connais pas suffisamment le milieu pour bien estimer de tels impacts, mais pour ce qui est de ma carrière, je ne pense pas qu'elle sera affectée outre mesure après la réouverture des salles. Je crois toutefois que les moyens numériques seront beaucoup plus utilisés qu'auparavant, mais j'espère que ça ne se fera pas aux dépens de la vraie expérience de concert.
- Ce qui me manque? Faire de la musique avec d'autres, ensemble, dans un même lieu, sans aucun doute. J'ai conçu et mis en œuvre plusieurs projets de musique à distance avec quelques amis. Bien que ces petits projets soient vraiment sympathiques, ça ne comble pas mon besoin de faire de la musique avec d'autres. J'ai la chance d'avoir une épouse qui chante et qui se débrouille au piano, ce qui nous a permis de faire un peu de musique ensemble, mais je m'ennuie terriblement de collaborer avec les nombreux autres musiciens et musiciennes de talent.

- Le 16 mars 2020, j'ai dû prendre l'un des derniers avions en partance pour l'Europe. Deux jours plutôt, Larry Desrochers annonçait que la production de Carmen de l'Opéra du Manitoba dans laquelle je devais prendre le rôle-titre était annulée. Heureusement pour nous, les artistes, la compagnie a pleinement honoré le contrat. Quand même, cette journée m'a énormément ébranlée. Non seulement je ne chanterais pas ma Carmen, mais aussi, de Winnipeg en direction de Berlin où je vis actuellement, je devais faire une escale à Montréal, ma chère ville natale, sans pouvoir y rester. Durant mon confinement dans la capitale allemande, j'ai eu l'idée de voyager à travers l'art culinaire. C'est alors que chaque semaine j'ai tiré un pays au sort, et par le biais de l'internet ainsi que de mes collègues du monde entier, j'ai cuisiné divers plats traditionnels, dont un ananas farci, une recette cubaine. Normalement, durant mes déplacements pour mes productions, je prends ma caméra et je capte en photos mes impressions, comme je l'ai fait pour le Museuminsel de Berlin. Ce confinement m'a donné la chance de faire un triage de ces milliers de photos et de les mettre sur une plateforme de vente en ligne afin d'arrondir les fins de mois à venir.
- Je suis artiste libre depuis déjà 20 ans. Il est normal d'avoir de temps en temps des trous. Je ne dirais pas que l'on s'habitue, mais on apprend à être résiliente et à garder une confiance saine de soi pour pouvoir passer à travers ces moments. Ce confinement n'a pas tellement été différent, si ce n'est qu'il fallait avaler la perte de quatre contrats. Cela m'a toutefois donné le temps d'apprendre la musique du rôle

- de Floria dans *Les Barbares*, un opéra méconnu de Camille St-Saëns et celle du rôle d'Amnéris dans *Aida* de Verdi que je chanterai en Europe en 2021. J'ai la conviction que le monde culturel et lyrique va subir un changement sans précédent, qui donnera sûrement une peau neuve à ce milieu. Il s'agira pour nous, artistes et institutions, de pouvoir s'adapter à ces changements.
- Ce qui me manque le plus ? La réponse est assez facile : être de retour sur scène ! Alors que je rédige mes réponses à vos questions, le calendrier sur mon ordinateur me rappelle que demain, le 7 juin 2020, j'aurai dû être à Essen pour chanter Eboli de *Don Carlo* de Verdi! Notre travail se fait beaucoup seul, mais le summum est de pouvoir partager l'art avec un public. Je suis aussi beaucoup attristée de ne pas pouvoir voyager et me rendre à Daegu en Corée du Sud pour interpréter Azucena dans Il Trovatore, un rôle qui me touche beaucoup en ce moment. Je devais aussi effectuer une tournée au Japon où je devais prendre part à une présentation de la Symphonie n° 9 de Beethoven pour souligner le 250e anniversaire du compositeur.
- Une fois de plus j'ai réalisé combien notre monde a besoin de culture et l'importance de celle-ci dans notre société de plus en plus modernisée et robotisée. Sans ces institutions culturelles, l'humain reste dépourvu de ce qui lui donne la capacité d'être un être compassionnel doué d'expression créative et artistique. Ce confinement montre qu'une société a besoin d'un exutoire salutaire pour sa bonne santé, tant morale que psychique.

Nora Sourouzian *Soprano*





Ananas farci



Museuminsel, Berlin

GESTIONNAIRES EN RÉFLEXION

Comme les artistes, les gestionnaires des compagnies et festivals d'opéra ont été contraints au confinement en raison de la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19). Ces gestionnaires ont également été – et sont toujours – en réflexion pour la suite des choses, après avoir dû annuler ou reporter les évènements qui étaient au programme de la saison 2019-2020 et de la prochaine saison 2020-2021. Le directeur de la revue, Daniel Turp, a interrogé six gestionnaires d'ici et d'ailleurs qui ont généreusement accepté de répondre à ses questions. Voici les réflexions que lui ont transmises Peter Gelb, Francesca Zambello, Pauline Vaillancourt, Xavier Roy, Jean-François Lapointe et Patrick Corrigan.

PETER GELB

Directeur général du Metropolitan Opera de New York

Nommé en août 2006 au poste de directeur général du Metropolitan Opera de New York, Peter Gelb en est à sa 14e saison à la tête de la plus grande compagnie lyrique du monde. Depuis le début de son mandat, il a lancé un certain nombre d'initiatives visant à revitaliser l'opéra et à rejoindre un public plus large. L'une des plus réussies et des plus novatrices est son projet Met: En direct et haute définition, une série de retransmissions des productions de la maison d'opéra diffusée dans plus de 2200 salles de cinéma et 70 pays dans le monde... y compris au Québec où la série peut compter sur un public très assidu.



«Je crois que l'opéra en tant que forme d'art est aujourd'hui à l'apogée de sa créativité en raison de la présentation de nouvelles œuvres.»

Peter Gelb

Votre compagnie d'opéra était-elle préparée à un événement tel que la pandémie de la **COVID-19?**

Nous n'étions certainement pas préparés, mais nous avons agi rapidement en annulant les représentations pour le reste de la saison 2019-2020, de façon à ne pas mettre en danger la santé et la sécurité des membres de notre compagnie ainsi que de notre public. Nous sommes aussi passés immédiatement en mode streaming avec des rediffusions gratuites de notre série Met: En direct et haute définition. Celles-ci ont été visionnées par des millions de personnes à travers le monde entier et ont apporté un réconfort culturel à une population mondiale bloquée par la situation. Paradoxalement, même si nous ne nous sommes pas produits sur scène, le nombre de personnes exposées au Met n'a jamais été aussi élevé. En ce sens, on pourrait dire que nous nous sommes préparés pendant des années, par inadvertance, en constituant un inventaire de productions lyriques qui ont ainsi pu être partagées avec le public durant la pandémie.

Quel a été l'impact de la pandémie sur la vie de votre entreprise jusqu'à présent?

Elle a été dévastatrice en termes humain et économique. La plupart des membres de notre compagnie ont été mis à pied, nos artistes n'ont personne pour qui jouer et le Met a perdu plusieurs millions de dollars. En revanche, nos donateurs et donatrices ont démontré une grande lovauté et ont contribué au succès de la collecte de fonds à court terme.

Pour votre institution et sa direction, quelles sont, selon vous, les principales leçons à tirer de cette pandémie?



La série « Met Nightly Opera Streams »

Les principales leçons à tirer relèvent du gouvernement et de la réglementation sanitaire, car il est clair qu'aux États-Unis, nous avons tous été victimes de la mauvaise réaction et de la mauvaise gestion de la crise sanitaire.

Êtes-vous satisfait de la réponse du public aux «Met Nightly Opera Streams»?

Tout à fait. Nous avons ajouté plus de 140 000 nouveaux noms à notre base de données et nous avons maintenant 30 000 donateurs et donatrices supplémentaires à travers le monde entier.

À moyen et long termes, quel est l'avenir de l'opéra en tant que forme d'expression culturelle et musicale?

Je crois que l'opéra en tant que forme d'art est à l'apogée de sa créativité en raison de la présentation de nouvelles œuvres. Il reste à voir si les grandes compagnies d'opéra seront capables de faire les ajustements créatifs et économiques nécessaires pour survivre dans un monde post-pandémique.



FRANCESCA ZAMBELLO

Directrice générale et artistique du Glimmerglass Festival

Francesca Zambello est directrice du Glimmerglass Festival depuis 2011. Elle a également été nommée directrice artistique du Washington National Opera en 2012. Durant sa carrière, elle s'est consacrée à la promotion de diverses formes de théâtre musical. Elle a par ailleurs introduit la présentation d'une production annuelle de comédie musicale de Broadway au Festival. Metteuse en scène de renommée internationale, elle compte parmi ses productions l'opéra Les Troyens pour le Metropolitan Opera de New York, le cycle du Ring pour l'Opéra de San Francisco et Carmen pour le Centre national des arts de la scène de Pékin.



certainement pas préparé pour affronter cette pandémie et nous avons dû faire un virage à 180°.»

«Le festival n'était

Francesca Zambell

Quel impact la pandémie de la COVID-19 a-t-elle eu à ce jour sur la vie de votre festival?

Le Glimmerglass Festival a dû annuler l'ensemble de ses productions de l'été 2020 parmi lesquelles se trouvaient *The Sound of Music, Don Giovanni, Die Feen* ainsi que la première mondiale de l'opéra jeunesse *The Jungle Book* de Kamala Sankaram et Kelley Rourke puis une adaptation de *Così fan tutte.* Le bien-être de la communauté du Glimmerglass Festival a guidé cette décision, et le fera toujours.

Le festival était-il préparé pour affronter un tel événement ?

Non, absolument pas. Le festival n'était certainement pas préparé pour affronter cette pandémie et nous avons dû faire un virage à 180°. Nous ne pouvions pas anticiper les menaces que cette situation ferait planer sur la santé de notre personnel ni planifier les mesures pour assurer la sécurité de tous

et toutes. Nous étions peu conscients de la précarité financière dans laquelle seraient placés nos artisans et artistes. Nous n'avions jamais pensé devoir préparer un plan A, un plan B et un plan C - comme ont dû le faire tant d'autres compagnies et festivals - dont le contenu est tributaire, entre autres choses, de la découverte d'un vaccin ou des conséquences de la pandémie. On ne pouvait certainement pas deviner qu'en une courte période de trois mois, notre festival allait devoir se transformer en une organisation devant accomplir sa mission en ligne, alors qu'elle a été essentiellement une productrice de spectacles vivants, même si ceux-ci ne sont que « la pointe de l'iceberg » de nos activités estivales.

Doit-on comprendre que le festival se concentrera alors sur ses programmes éducatifs durant l'été 2020 ?

Le festival consacrera en effet l'essentiel de ses ressources à ses programmes de stages d'été, d'opéra pour les jeunes ainsi qu'à son programme 2020 pour les jeunes artistes qui comprend à la fois des ateliers de groupe et un mentorat individuel par les artistes en résidence que sont la mezzo-soprano Isabel Leonard et le ténor William Burden. Le festival a toujours investi énormément d'énergies dans la formation des jeunes qui constituent l'avenir pour la forme d'art qu'est l'opéra et cet été ne sera pas différent des autres... si ce n'est que ces ateliers et mentorats se feront en ligne!

Est-ce que d'autres événements sont prévus durant le cours de l'été ?

Le Festival rendra virtuelle sa série « Town Hall » et celle-ci sera inaugurée par une conversation en direct avec le directeur musical du festival, Joseph Colaneri, et moi-même. Nous prévoyons échanger sur le rôle d'une organisation artistique dans un environnement en rapide évolution et profiterons de l'occasion pour répondre aux questions. Parmi les autres personnes qui ont été invitées à prendre part à cette série se trouvent Sœur Helen Prejean et Tana Ross.

PAULINE VAILLANCOURT

Directrice artistique de Chants libres

Artiste accomplie et pionnière en matière de nouvelles pratiques lyriques, Pauline Vaillancourt œuvre depuis plus de 50 ans comme interprète soliste classique, conceptrice et metteuse en scène. Grande ambassadrice de la musique contemporaine, elle a positionné le Québec comme un centre de recherche d'avant-garde en la matière et n'hésite pas à prendre les risques inévitables associés à la création et au dépassement. Membre fondatrice de Chants libres et directrice artistique depuis 1990, Pauline Vaillancourt conçoit, met en scène et interprète plusieurs productions que sa compagnie a créées et produites.



«En ce temps de pandémie, où tout est remis en question, la conséquence de ces retours en arrière va à l'encontre de notre mandat de risque, de renouveau, de regard vers le futur, de liberté. La leçon à tirer en sera donc une d'humilité et de persévérance.»

Pauline Vaillancourt

Pour la compagnie Chants libres et sa directrice, quelle est la principale leçon qui pourra être tirée de cette pandémie ?

Ce serait plutôt la confirmation que nous n'apprenons pas de nos erreurs, et qu'en conséquence, rien n'est acquis. Dans notre société (je parle ici de celle que je connais le mieux, la société québécoise), ni le temps, l'expérience, la qualité, le patrimoine, la consolidation, ni la richesse du répertoire, n'assurent la notoriété d'une compagnie. On aime recommencer et retourner à la case zéro. Ici, aider à construire des fondations solides, ça n'existe pas. En ce temps de pandémie, où tout est remis en question, la conséquence de ces retours en arrière va à l'encontre de notre mandat de risque, de renouveau, de regard vers le futur, de liberté. La leçon à tirer en sera donc une d'humilité et de persévérance.

Quel impact la pandémie a-t-elle eu à ce jour et aura-t-elle sur la préparation de la programmation artistique future de la compagnie?

Nous travaillons depuis quatre ans sur une création qui devait avoir lieu à Montréal et à Québec en octobre prochain, année qui est devenue «l'année blanche ». Remettre à plus tard l'opéra *L'Orangeraie* de Zad Moultaka et Larry Tremblay en octobre 2021 n'a pas été chose facile. La création d'un opéra est une

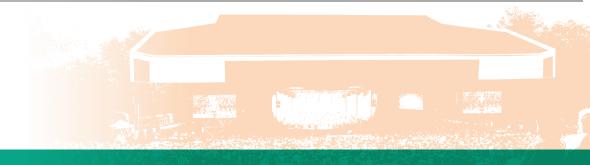
aventure de longue haleine, qui met en branle des énergies qui sont différentes de celles de la seule présentation d'une œuvre. C'est comme mettre les créateurs et interprètes en suspend au-dessus d'un puits profond et leur dire : «tenez bon! Je ne vais pas vous lâcher! Gardez toute l'énergie accumulée au fil de ces longues années encore un an! » Autrement dit, c'est aussi difficile que de retenir un accouchement, surtout qu'on est loin d'être certain que ce sera sans danger.

Pourriez-vous nous partager votre vision d'avenir votre compagnie ?

Oui bien sûr. Cette année 2020, qui devait souligner les 30 ans de notre compagnie, sera concentrée sur le numérique. On ne nous laisse pas le choix. Je vais me permettre, privilège de metteuse en scène, d'utiliser l'écriture musicale de Moultaka et la force du livret de Tremblay, pour souligner le manque. Manque de droit de parole, manque de liberté, manque de contacts vivants, obligation de rester sous le masque du numérique, et le masque de coton. L'auteur, interprété par Sébastien Ricard essaiera avec peu de moyens, d'habiter la salle du Monument national, vide de son public et de ses ressources, mais rempli de musique et accompagné de ses artistes. En comptant sur la patience de mes interprètes et de mon équipe, appuyée par le réalisateur Manuel Codina, nous allons produire L'Orangeraie numérique, évènement de 25 minutes que nous présenterons au cours de l'année. En espérant que le public sera au rendez-vous en salle en octobre 2021 et que la pandémie sera derrière nous

À moyen et long termes, quel avenir est réservé à la forme d'expression culturelle et musicale qu'est l'opéra ?

La présence d'une compagnie lyrique de création dans le paysage de l'opéra a été et sera toujours synonyme de santé pour la culture. J'ai toujours espéré, à l'image de nos homonymes européens, que Chants libres soit reconnu comme une compagnie indispensable, un pôle d'attraction pour les créateurs de toutes les disciplines. J'ai espéré qu'elle puisse créer de plus en plus d'œuvres – pas de moins en moins - avec l'aide appropriée : salle de répétition, salle de diffusion, une troupe, des moyens suffisants pour la recherche et le développement de cette forme de musique à la croisée de toutes les formes d'art, et i'en passe. J'espère que ceux qui me suivront à la direction auront cette chance. Trente ans n'auront pas été suffisants pour moi, mais je le souhaite vraiment pour nos créateurs et pour la survie de l'opéra. Pour ça, il faudra toutefois une politique culturelle forte, obtenir le « statut de l'artiste » qui manque cruellement ici, encourager la pérennité des compagnies de création, et être capable de vision.



XAVIER ROY

Directeur général du Festival de Lanaudière

En plus d'avoir siégé sur des conseils d'administration tels que Musicaction et le Conseil québécois de la musique et d'être président du Conseil d'administration de l'Orchestre de l'Agora, Xavier Roy a été analyste de base de données clients, puis gestionnaire intelligences d'affaires à la Société de la Place des Arts. Plus récemment, il a également été directeur marketing à l'Opéra de Montréal, avant de compléter un MBA à l'Université d'Oxford. Il fait aussi partie du groupe pop a cappella QW4RTZ. Sa nomination comme directeur général du Festival de Lanaudière a été annoncée le 10 juin et il est entré en fonction le $1^{\rm er}$ juillet 2020.



mouvements sociaux comme Black Lives Matter et je pense que le Festival doit trouver sa manière de faire partie des grandes conversations de notre époque.»

«Nous vivons une année

historique avec de grands

Xavier Roy

Quel impact la pandémie a-t-elle eu à ce jour sur la vie de votre festival ?

L'impact immédiat de cette pandémie aura été l'annulation de la 43e édition du festival qui devait avoir lieu du 3 juillet au 2 août 2020. Le Festival se devait de se rallier à la lutte contre la pandémie en partageant les objectifs des autorités gouvernementales visant à protéger la population en priorité. Cette annulation privera le public du plaisir d'apprécier un programme qui avait été préparé avec grand soin par le directeur artistique Renaud Loranger. Celui-ci aurait notamment permis d'entendre une version de concert d'Aïda de Verdi, avec l'Orchestre métropolitain dirigé par Yannick Nézet-Séguin, ainsi que des extraits d'opéras baroques par l'ensemble des Arts florissants dirigé par son chef William Christie, avec la mezzo-soprano Léa Desandre et le contreténor Jakub Jósef Orliński. Heureusement, notre équipe est en santé et la situation financière enviable du Festival avant la pandémie nous permet de traverser la tempête! Je suis très chanceux de pouvoir disposer des moyens de réaliser la mission du Festival pour lequel je suis en fonction depuis le 1^{er} juillet.

Pour votre institution et sa direction, quelle est la principale leçon qui doit être tirée de cette pandémie ?

Je crois que l'une des principales leçons à tirer est qu'il faut non seulement être mieux préparé pour affronter une crise semblable – ou de toute autre nature – qui pourrait se produire à l'avenir, mais surtout qu'il est capital d'être engagé dans un dialogue constant et positif avec notre public.

Le public est si essentiel à la vitalité de notre festival – son succès dépend grandement de lui – et beaucoup de nos spectateurs, donateurs ou bénévoles souhaitent être inclus et écoutés dans les discussions importantes qui concernent notre organisation.

Lorsqu'il s'agira de nous projeter dans le futur et d'élaborer notamment le plan stratégique qui succèdera à celui qui couvrait la période 2015-2019, et dans lequel il faudra rappeler les valeurs fondatrices du Festival -, il sera important d'identifier les actions devant être privilégiées pour concrétiser l'engagement du festival envers son public et, à l'inverse, les mesures qui permettront à ce même public d'être aussi attaché que loyal à « son » Festival. L'une de mes ambitions sera d'ailleurs de raffiner l'expérience que vivent nos spectateurs, pour que la programmation de classe mondiale que nous présentons soit jumelée à une expérience typiquement lanaudoise, qui sera unique, distinctive et représentative de la région et de son milieu.

La prochaine édition ayant été annulée, avez-vous toutefois prévu organiser des événements durant l'été 2020 ?

Tout à fait, notre équipe vous a concocté le *Festival de Lanaudière connecté*! Notre directeur artistique Renaud Loranger a eu la lourde tâche d'effectuer une sélection de quinze moments historiques du Festival, de grands concerts tirés des archives vidéo du Festival et de la Société Radio-Canada. Ces concerts seront diffusés et accessibles gratuitement les vendredis, samedis et dimanches, sur le site www.lanaudiere.org du 10 juillet au 9 août. Bien

entendu, on y retrouve des moments inoubliables avec l'Orchestre symphonique de Montréal et l'Orchestre Métropolitain! D'ailleurs, je pense que les opéraphiles seront particulièrement ravis, notamment par les deux récitals avec orchestre des grandes sopranos Renata Scotto et Dame Gwyneth Jones, en plus du Concert-Gala célébrant l'ouverture de l'Amphithéâtre de Lanaudière, avec Joseph Rouleau, Carol Neblett et bien d'autres!

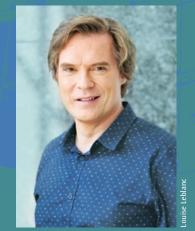
À moyen et long termes, quel avenir est réservé à cette forme d'expression culturelle et musicale qu'est l'opéra?

Je prédis un bel avenir à cette forme d'expression culturelle qu'est l'opéra, ce qui ne vous surprendra pas venant d'un chanteur de formation et de celui qui a investi plusieurs années de sa vie à l'Opéra de Montréal! Je crois aussi pouvoir dire que le directeur artistique Renaud Loranger, qui est passionné d'art lyrique, et moi-même voudrons réserver une place de choix à l'opéra, comme ç'a été le cas par le passé. Toutefois, notre festival et tout organisme à vocation musicale ou lyrique - devra, pour demeurer pertinent, définir la différence qu'il souhaite faire dans la vie de ses spectateurs et, plus largement, dans la société. Nous vivons une année historique avec de grands mouvements sociaux comme Black Lives Matter et je pense que le Festival doit trouver sa manière de faire partie des grandes conversations de notre époque. Nous devrons, entre autres, être plus que jamais inclusifs et engagés dans notre communauté. Cela ne pourra que contribuer à une plus grande appréciation de la musique et des artistes, y compris de nos artistes lyriques... ainsi que de l'opéra!

JEAN-FRANÇOIS LAPOINTE

Directeur artistique désigné de l'Opéra de Québec et du Festival d'opéra de Québec

Le baryton Jean-François Lapointe a évolué sur toutes les grandes scènes lyriques d'Europe, de l'Opéra national de Paris au Teatro alla Scala de Milan, en passant par le Royal Opera House Covent Garden de Londres et le Gran Teatre del Liceu de Barcelone (voir *L'Opéra*, n° 9, automne 2016, p. 13). Il s'est distingué dans le répertoire français, et particulièrement dans les rôles de Pelléas et Hamlet. Il est aussi un interprète de Verdi, Rossini et Tchaïkovski, sans parler de son intérêt pour l'opérette, qu'il a développé à la Société d'art lyrique du Royaume, dont il a assumé la direction de 1988 à 1992. Il a été nommé directeur artistique de l'Opéra de Québec le 17 octobre 2019 et son entrée en fonction est prévue pour le 1^{er} septembre 2020.



Jean-François Lapointe

«Cette crise mondiale forcera les organismes partenaires et même rivaux à resserrer les liens d'amitié, à développer des collaborations durables dans le temps, pour le mieux-être de l'expression artistique, le développement et le rayonnement de l'art musical et lyrique.»

Pour l'Opéra de Québec et son directeur artistique désigné, quelle est la principale leçon qui pourra être tirée de cette pandémie?

Nous connaissons depuis toujours la fragilité des organismes culturels, et plus spécifiquement ceux d'expression musicale classique. La pandémie nous le rappelle davantage, avec brutalité même. Si notre secteur d'activité spécifique a été le premier arrêté, il sera le dernier à retrouver ses droits et sa liberté d'agir. Produire un grand opéra avec faste demande des trésors d'imaginations, des moyens et des ressources immenses. Il faudra déployer une énergie colossale pour renaître enfin, redémarrer la production et retrouver notre public. J'aime croire que nous saurons dépasser les conséquences de la pandémie. Cette crise mondiale forcera les organismes partenaires et même rivaux à resserrer les liens d'amitié, à développer des collaborations durables dans le temps, pour le mieux-être de l'expression artistique, le développement et le rayonnement de l'art musical et lyrique.

Quel impact la pandémie a-t-elle eu à ce jour et aura-t-elle sur la préparation de la programmation artistique future de l'Opéra de Québec et de son Festival ?

Dans un premier temps, la pandémie force à annuler les projets immédiats. Ensuite, nos scénarios se font et se défont au gré des recommandations de la santé publique. Je crois aujourd'hui que nos premiers projets, lors de la reprise de nos activités, devront être plus simples, plus modestes. Il faudra tester le marché, si je peux dire. Pour l'heure, il est très difficile de faire une programmation en ignorant même la date exacte de reprise de nos activités, et ce qu'il sera possible de faire, les contraintes qui nous seront imposées, la réponse du public, le financement dont nous disposerons, etc. Il faudra sans doute agir avec un mélange d'audace et de prudence,

savoir encore plus innover dans la contrainte extrême, faire encore plus de place aux créateurs d'ici, définir des objectifs clairs et réalistes. Ceci étant dit, j'avais déjà avancé la programmation des trois prochaines saisons. Je ne peux pas tout changer sans conséquence. Un immense travail d'équilibriste nous attend.

Serez-vous en mesure d'annoncer bientôt la programmation de la saison 2020-2021 et celle de l'édition 2021 du Festival ?

Cela dépend de la santé publique. Je ne sais toujours pas s'il sera possible de faire notre production d'octobre prochain. Si tout à coup, par miracle, on nous annonce qu'on peut produire, qu'elles seront les conditions? Et surtout, comme il s'agit d'une nouvelle production, comment pourrions-nous faire pour construire en accéléré le décor et fabriquer les costumes ? C'est bien entendu impossible. Tout l'enjeu est là. Et c'est d'autant plus crève-cœur que je voulais, pour ma rentrée en tant que nouveau directeur à l'Opéra de Québec, faire une nouvelle production avec des artistes et artisans de Québec. La vie en a décidé autrement. Avant d'avancer une programmation quelconque, il faudra connaître le plus précisément possible les contraintes et les possibilités. La saison sera très certainement chamboulée. Je garde toutefois espoir de pouvoir faire le Festival de l'été 2021 normalement.

Pourriez-vous nous partager votre vision d'avenir pour l'opéra de Québec et son festival?

Sans entrer trop précisément dans les détails – mes rêves étant nombreux—, je peux vous dire que je ferai la plus grande place possible aux artistes et artisans d'ici. Si je désire favoriser encore plus la collaboration avec d'autres organismes ou institutions québécoises, je souhaite également développer des échanges avec des théâtres

européens. Il faut augmenter notre présence dans le milieu et offrir davantage de produits, multiplier les occasions de visibilité. L'Opéra de Québec doit devenir un sujet dont on parle facilement. Le Festival nous donne d'énormes possibilités de développement. Je chercherai à diversifier l'offre et à la spécialiser. Si la saison doit garder les standards classiques, c'est le Festival qui peut offrir le plus d'innovation, de création et de recherche. Je compte bien développer au maximum ces forces. Tout cela demande toutefois une augmentation des budgets. L'argent est partout le nerf de la guerre. C'est tout aussi vrai dans le monde artistique que dans celui des affaires. C'est notre responsabilité de continuer et de développer cette merveilleuse compagnie. Les défis sont immenses et je ne fuirai pas mes responsabilités. Souhaitons seulement que la crise mondiale que nous vivons ne nous ralentisse pas trop longtemps.

À moyen et long termes, quel avenir est réservé à la forme d'expression culturelle et musicale qu'est l'opéra?

Je suis dans le domaine lyrique depuis presque 40 ans. Au cours de ma carrière de chanteur, j'ai vu ce métier se transformer radicalement. J'ai vu beaucoup de maisons d'opéra fermer leurs portes. À une certaine époque, j'ai cru que j'en verrais la fin. Aujourd'hui, je suis convaincu que la survie de cet art passe par la recherche d'excellence et l'innovation. Je crois aussi en la spécialisation. On ne peut pas exceller en tout. Il faut être un bon généraliste, mais il faut avoir aussi une spécialité, des forces uniques, quelque chose qui nous appartient en propre. C'est vrai pour les chanteurs, les artistes, et c'est aussi vrai pour les maisons d'opéra. Il faut toutefois rester accessible et proche du public. C'est un équilibre à garder. L'avenir appartiendra à ceux qui savent défendre cet art riche d'histoire avec intégrité et honneur. en plus d'être disponible, accueillant et digne du public qui vient nous écouter.

PATRICK CORRIGAN

Directeur général de l'Opéra de Montréal

Patrick Corrigan est directeur général de l'Opéra de Montréal depuis le 6 septembre 2016 (voir *L'Opéra*, n° 9 automne 2016, p. 5). Après une solide formation musicale, il a commencé sa carrière en 1990 comme chanteur d'opéra. En 1996, il entre à la compagnie Pacific Opera Victoria comme régisseur de scène, poste qu'il occupe jusqu'en 2000. Cette même année, il est nommé directeur du marketing et du développement. Puis, en 2010, il devient président-directeur général de la compagnie. De 2012 à 2015, il est aussi président du conseil d'Opera.ca, l'association nationale pour l'opéra au Canada.



«Pour moi, le grand objectif n'est pas seulement la durabilité, c'est l'adaptabilité.»

Votre compagnie d'opéra était-elle préparée à un événement tel que la pandémie de la COVID-19?

Non, comme presque tout le monde sur la planète, et en dépit des nombreux avertissements, nous n'étions pas préparés à une pandémie. Il est à espérer que nous apprendrons maintenant à mieux nous préparer pour faire face à une telle éventualité. Je dois dire que lorsque la COVID-19 s'est développée en Chine en janvier, j'ai immédiatement pensé à l'épidémie de SRAS à Toronto au début des années 2000 et à la façon dont elle avait affecté le milieu des arts de la scène. Ayant cela à l'esprit, j'ai proposé très tôt de ne pas ajouter une sixième représentation pour la dernière production de la saison, soit LaFlûte enchantée dans la mise en scène très attendue - et iconique - de Barrie Kosky, en raison du risque que laissait planer la maladie à coronavirus. Mon équipe aime bien se moquer... de la façon dont elle s'est moquée de moi à l'époque!

Quel impact la pandémie a-t-elle eu sur la vie de votre entreprise jusqu'à présent ?

À peine quelques jours avant leur première à l'Espace Go, nous avons dû reporter notre production de La Voix humaine et la création de notre nouvelle commande L'Hiver attend beaucoup de moi de Laurence Jobidon et Pascale Ste-Onge, lauréates de Musique 3 Femmes. Nous espérons présenter ces œuvres à l'automne 2020. Nous avons également dû annuler la production de La Flûte enchantée et même annoncer le report des productions à grande échelle prévue à l'automne 2020, soit celle de La Traviata en septembre et de Jenûfa en novembre. Ces

œuvres seront désormais programmées pour la saison 2021-2022. Nous espérons donc reprendre nos œuvres de grande envergure en mars 2021 avec la première mondiale de *La Beauté du monde* de Julien Bilodeau et Michel Marc Bouchard.

Pour votre institution et sa direction, quelles sont, selon vous, les principales leçons à tirer de cette pandémie ?

Notre objectif a été d'élargir l'impact de la forme d'art en développant le travail de chambre que nous avons réalisé au cours des trois dernières saisons. Cela nous a également permis de renforcer notre résilience et notre adaptabilité. Les entreprises qui ne produisent que des œuvres à grande échelle vont être mises hors-jeu pendant un certain temps. Toutefois, comme nous avons des productions à plus petite échelle et qu'un certain nombre de créations d'opéras de chambre sont en cours de réalisation, nous sommes plus à même de nous adapter aux conditions de sécurité qui persisteront jusqu'à ce qu'un vaccin soit mis au point. Nous avons tout d'abord traversé la phase d'urgence, qui consistait à arrêter la production. Maintenant, nous sommes dans la phase de réouverture qui consiste à s'adapter en fonction des restrictions imposées pour des raisons de santé publique et par l'incertitude qui règne. Lorsque la pandémie sera terminée, ou ne sera plus une menace, nous entreprendrons une période de reconstruction. Plusieurs saisons seront sans doute nécessaires pour nous adapter aux nouvelles habitudes de consommation de nos publics. Tout cela exigera une extraordinaire capacité d'adaptation sur le terrain. Pour moi, le grand objectif n'est pas seulement la durabilité, c'est l'adaptabilité. Tout ce que nous pouvons faire dans ce secteur

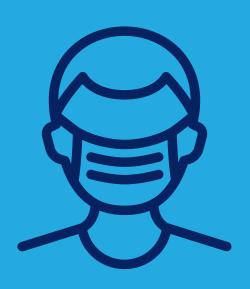
pour accroître notre adaptabilité nous assurera d'être forts à l'avenir.

À moyen et long termes, quel est l'avenir de l'opéra en tant que forme d'expression culturelle et musicale ?

L'avenir de l'opéra est brillant et prometteur. De nombreux indicateurs positifs concernant l'opéra sont apparus ces dernières années. L'un d'eux est la demande pour de nouvelles œuvres. Il n'y a pas si longtemps, les compagnies présentaient de nouvelles œuvres parce qu'il s'agissait d'un devoir qu'il fallait assumer. Aujourd'hui, on perçoit une réelle volonté de la part des publics d'entendre des créations. De plus en plus d'artistes considèrent par ailleurs l'opéra comme un moyen efficace d'expression créative. L'opéra se débarrasse ainsi de l'image du canon lié au XIX^e siècle et les artistes sont plus avides d'explorations. Leur impact n'est plus du tout négligeable. Les jeunes contribuent par ailleurs plus que jamais à la croissance de l'opéra et influencent cette forme d'art.

Enfin, nous devrions tous et toutes considérer le succès de la diffusion simultanée et en ligne de l'opéra comme un grand pas en avant pour l'avenir de l'art lyrique. Je suis fier que l'opéra ait eu recours aux nouvelles technologies. Bien que nous puissions débattre de l'impact de leur utilisation, la vérité est que la relation entre les arts de la scène et la technologie n'a jamais reculé depuis l'invention de l'électricité. Il ne fait absolument aucun doute qu'à l'avenir. la consommation des arts de la scène par des moyens électroniques continuera d'augmenter. Si nous continuons à investir et à mettre toutes nos compétences au service de cette forme d'art, je suis de plus en plus convaincu que l'opéra aura une forte présence dans notre paysage culturel.

Le port du masque sera obligatoire dans tous les transports collectifs à partir du 13 juillet.



autobus métro train traversier taxi covoiturage

On lâche pas. On continue de se protéger.

Québec.ca/masque

1877 644-4545



Une « nouvelle » saison de créations à l'Opéra de Montréal

Le directeur général de l'Opéra de Montréal, Patrick Corrigan, a annoncé le lundi 22 juin 2020 d'importants changements à la saison 2020-2021 en conséquence de la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19). La saison remaniée sera consacrée en grande partie aux créations, à commencer par celle de L'hiver attend beaucoup de moi de Laurence Jobidon et Pascale St-Onge qui devait avoir lieu en mars 2020 et qui sera maintenant présentée devant un public réduit avec La Voix humaine de Francis Poulenc durant l'automne 2020. Quant à la première mondiale de l'opéra québécois La beauté du monde de Julien Bilodeau et Michel Marc Bouchard, elle sera présentée au Théâtre Maisonneuve les 20, 22, 24, 26, 28 et 30 mars 2021. Une nouvelle création québécoise de Hubert Tanguay-Labrosse et Olivier Kemeid, produite en collaboration avec Ballet Opéra Pantomime (BOP) et I Musici de Montréal, prendra l'affiche au Monument National en mai 2021, conjointement avec l'opéra Riders of the Sea de Ralph Vaughan Williams. Enfin, une seule production aura lieu à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, soit Le Nozze di Figaro de Mozart les 8, 11, 13 et 16 mai 2021... avec une distribution entièrement québécoise et canadienne.



Les productions de *La Traviata* de Verdi et de *Jenůfa* de Janacek, qui devaient être présentées respectivement du 26 septembre au 4 octobre et du 14 au 22 novembre 2020 seront reprogrammées au cours de la saison 2021-2022. Le département des activités éducatives

et communautaires adaptera également ses activités et ses collaborations avec, entre autres, La gang à Rambrou, l'Hôpital Ste-Justine et la Commission scolaire de Montréal (CSDM).



Les résultats des xxvII^e auditions nationales des Jeunes ambassadeurs lyriques

Par la voix de son directeur artistique Alain Nonat, le Théâtre Lyrichorégra a annoncé les résultats

des XXVII^e Auditions nationales des Jeunes Ambassadeurs Lyriques. Les candidatures de 21 jeunes artistes lyriques ont été retenues par un jury international formé du metteur en scène néerlandais Hans Nieuwenhuis, du directeur artistique de la Scuola dell'Opera del Teatro Comunale di Bologna, Mauro Gabrieli, du chef d'orchestre français Vincent Monteil ainsi que d'Alain Nonat et Sylvia Burla du Théâtre Lyrichorégra. La liste des ambassadeurs et ambassadrices qui pourront être entendus lors du prochain Gala des Jeunes Ambassadeurs Lyriques - prévu pour le printemps 2021 à une date qui sera communiquée prochainement-, est composés des sopranos Vanessa Croome, Sasha Djihanian, Kirsten Leblanc, Lauren Margison, Laura Nielsen, Elizabeth Polese, Shantelle Przybylo, Sara Schabas, Marta Woolne, des mezzosopranos Rose Naggar-Tremblay et Pascale Spinney, des ténors Corey Arnold et Louis-Charles Gagnon ainsi que des barytons Scott Brooks, Laurent Deleuil, Jean-Philippe Mc Clish et Bruno Roy. Le jury a également sélectionné comme doublures les sopranos Jessica Latouche et Maeve Palmer, la mezzo-soprano Rachèle Tremblay et le ténor Akmete Turgut.

La cohorte 2020-2021 de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal

L'Atelier lyrique a poursuivi sa formation à distance jusqu'à la fin mai, comme prévu, et reprendra ses activités dès septembre avec une nouvelle cohorte en résidence. Cinq jeunes artistes se joindront aux cinq résidents et résidentes de l'Atelier déjà présents pour former la prochaine cohorte 2020-2021. Il s'agit des sopranos Sarah Dufresne et Lucie St-Martin, de la mezzo-soprano Sydney Frodsham, du baryton Geoffrey Schellenberg et de la pianiste Andrea Van Pelt Pereira. Les résidents de la saison dernière qui seront de retour pour une autre année sont les sopranos Vanessa Croome et Kirsten LeBlanc, le ténor Matthew Emersen Dalen, le baryton-basse Jean-Philippe Mc Clish et la pianiste Holly Kroeker. Ces jeunes artistes suivront une formation complète et participeront à des projets artistiques et professionnels qui tiendront évidemment compte des règles en vigueur.

L'Atelier a également annoncé la tenue de ses auditions nationales 2021-2022. Afin de soutenir les jeunes artistes de la relève lyrique qui ont malheureusement subi des pertes significatives d'opportunités et de moyens techniques à cause de la COVID-19, l'Atelier a décidé d'abolir les frais d'inscription pour ces auditions nationales. Les jeunes artistes lyriques peuvent s'inscrire en remplissant le formulaire en ligne à l'adresse https://www.operademontreal.com/formulaire-dinscription-pour-chanteurs.



Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal Cohorte 2020-2021

Les lauréates lyriques du Concours Do Mi Si La Do ré

La Fondation Jeunesses Musicales Canada a dévoilé le 9 juillet 2020 les noms des récipiendaires des prix et bourses du Concours Do Mi Si La Do Ré (Domicile adoré). Ce concours invitait les jeunes artistes de 30 ans et moins à composer et interpréter une pièce musicale classique de trois minutes ou moins sur le thème de la phrase musicale : do mi si la do ré. Sur les 220 candidatures qui ont été soumises, 173 créations ont été retenues. Toutes les œuvres ont été soumises à trois jurys de présélection et un Grand Jury composé de Marc David, Gustavo Gimeno, Isolde Lagacé, Chantal Lambert, Renaud Loranger, Kent Nagano, Yannick Nézet-Séguin, Éric Paetkau, Alexander Shelley, Otto Tausk et Timothy Vernon a également participé à l'attribution des prix et bourses.

S'agissant des prix artistiques, la «Bourse des 33 musiciens» d'un montant de 2000,00\$ a été accordée à trois jeunes artistes lyriques du Québec, la mezzo-soprano Rose Naggar-Tremblay ainsi que les sopranos Mathilde Duval-Laplante et Carole-Ann Roussel. Cette



Carole-Ann Roussel

dernière s'est aussi méritée, avec la violoniste Émilie Auclair et le compositeur Simon Desbiens, le troisième prix de participation d'une valeur de 3 000,00 \$ accordé aux musiciens et musiciennes ayant recueilli le plus grand nombre de dons. Un total de 128 000 \$ a été remis en prix et bourses grâce à la générosité de plus de 2800 donateurs et donatrices. Cette somme été redistribuée à 74 musiciens et musiciennes récipiendaires du Concours.

Daniel Turp



québécoise d'art lyrique. Notre revue est fière de consacrer pour la première fois de sa jeune existence un Entretien au musicologue, à

sa vision de l'opéra et à sa recherche de la totalité!

... le musicologue, l'opéra et la recherche de la totalité!

Pourriez-vous nous parler de votre première rencontre avec l'opéra? Quelles sont les premières œuvres lyriques que vous avez le souvenir d'avoir entendues durant votre enfance?

C'est à mon père que je dois mon initiation à l'opéra. Professeur de français à l'École normale d'instituteurs d'Amiens et détenant une formation musicale, il était aussi, en parallèle à son métier d'enseignant, critique musical au journal Le courrier picard. Le modèle paternel était donc celui d'une personne qui écrivait et, tout particulièrement, sur la musique. Cette dernière était très présente à la maison. Durant mon enfance, mes premiers contacts musicaux sont dus à l'audition, sur des 78 tours, de L'apprenti sorcier de Dukas et de la $Symphonie n^o 9$ de Beethoven, sous la direction de Furtwängler. J'ai appris les bases de la musique au Conservatoire national de musique d'Amiens où j'ai fait l'apprentissage du solfège, de l'harmonie et de la clarinette... mais pas du chant! J'ai aussi étudié le piano en cours particuliers.

Si ma mémoire est fidèle et s'agissant des premières œuvres lyriques que j'ai pu voir sur scène, c'est l'opérette Ciboulette de Reynaldo Hahn qui a été mon baptême lyrique à l'Opéra-Comique de Paris. À Amiens, je me rappelle avoir vu Le Jongleur de Notre-Dame de Jules Massenet. Avant mon adolescence, mes parents m'avaient déjà emmené à une représentation du *Don Giovanni* de Mozart au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence. J'ai si peu oublié le superbe décor de Cassandre que c'est avec lui que s'ouvre mon récent livre sur la mise en scène d'opéra, plus précisément à la page 44. Durant les étés de ma jeunesse, lorsque j'avais entre 12 et 16 ans, l'audition des retransmissions radiophoniques en direct de Bayreuth était un rituel chez les Nattiez. Mon père m'obligeait d'ailleurs à écouter les opéras de Richard Wagner avec la partition de la réduction pour piano sous les yeux!

Vous avez souvent évoqué dans vos conférences et écrits un stage effectué en 1962, à l'âge de 16 ans, au Festival de Bayreuth. Pourriez-vous nous rappeler le contexte dans lequel s'inscrivait ce stage et nous indiquer en quoi il a marqué votre parcours?

Quel souvenir! Ce stage résultait de l'obtention de l'une des 50 bourses de voyage de la Fondation nationale des bourses Zellidja (qui existe toujours) visant à encourager les jeunes à devenir autonomes, à s'ouvrir aux autres et à s'engager à acquérir « l'esprit Z », c'est-à-dire à n'emporter avec soi que les 350 nouveaux francs (environ 750,00 \$ CAN) de cette allocation. Il fallait donc se trouver un travail dans le pays de destination. Ce travail, je l'ai trouvé au Festival de Bayreuth, comme machiniste! Pendant l'été de mes 16 ans, j'ai pu travailler sur plusieurs productions du festival et notamment apprécier, sur la colline qualifiée de « sacrée » par les wagnérolâtres, la nouvelle production, sous la direction musicale de Karl Boehm, de Tristan und Isolde dans la mise en scène de Wieland Wagner qui a marqué la scène lyrique du xx^e siècle. Quelle chance j'ai eue! J'ai également été témoin de ses mises en scène de Parsifal. Lohengrin et Tannhaüser. J'ai aussi pu voir la tétralogie Der Ring des Nibelungen dans la mise en scène de Wolfgang Wagner. Au retour en France, comme je m'y étais engagé, j'ai présenté un rapport sur Le Festival de Bayreuth. Je m'enorgueillis encore d'avoir remporté pour ce travail un Premier prix national!

Cette expérience ne vous a toutefois pas conduit à entreprendre des études universitaires en musique ou en musicologie. Pourquoi ? Qu'est-ce qui a ensuite déclenché votre choix pour la musicologie ?

Bien que mes parents aient tenu à ce que j'aie une formation musicale, ils prétendaient que la musique n'était pas un métier. Ce qui n'a pas été sans causer chez moi une certaine frustration! J'ai donc commencé des études de licence et de maîtrise en lettres modernes et en linguistique à l'Université d'Aix-en-Provence. Dans ce cadre, j'ai découvert Proust. J'ai constaté que ses pages sur la musique dans À la recherche du temps perdu comptaient parmi les plus belles et que, dans Un amour de Swann, l'écrivain faisait preuve d'une « acuité auditive » digne d'un grand musicien... ce que j'analyserai plus tard dans mon essai Proust musicien (1984).

Durant ces études littéraires, j'ai toutefois beaucoup lu sur la musique. J'ai été particulièrement séduit par le Traité des objets musicaux (1966) de Pierre Schaeffer dans lequel il s'intéressait aux rapports entre le langage et la musique. Dans la foulée, il suggérait de recourir aux outils de la linguistique pour parler du phénomène musical, car il se demandait si quelqu'un pourrait un jour parler et écrire sur la musique dans un langage qui ne soit pas vaporeux et approximatif. J'ai alors voulu relever un tel défi et j'ai décidé que mes études de maîtrise seraient consacrées à la recherche d'une réponse à la question : Comment utiliser les concepts de la linguistique pour parler de la musique?

Je me suis inscrit dans un programme de maîtrise en linguistique dans la même Université d'Aix-en-Provence et j'y ai travaillé sous la direction du professeur Georges Mounin. Comme professeur de linguistique, celui-ci avait créé le premier certificat de sémiologie en France et s'était particulièrement intéressé aux différences entre le langage verbal et les langages non-verbaux, comme la littérature, le cinéma et les arts visuels. J'ai donc décidé en 1968 de faire porter mon mémoire de maîtrise sur les rapports entre le langage et la musique et ce qu'on pouvait en tirer. Il me fallait cependant choisir un métier. Je me suis préparé à celui d'enseignant du français et j'ai obtenu en 1970 le CAPES, le certificat d'aptitude pédagogique à l'enseignement secondaire. Toutefois, c'est la musique qui, fondamentalement, m'intéressait.

L'année 1970 n'est-elle pas aussi celle de votre arrivée à Montréal et le choix du Québec comme patrie d'adoption? Ne décrochez-vous pas peu après un poste de professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et un doctorat en musicologie?

En effet, et c'est sans doute grâce au Général de Gaulle! Les conséquences les plus concrètes de son « Vive le Québec libre! » avaient été de faire connaître le Québec aux jeunes Français et Françaises et d'en faire un lieu de destination pour les personnes qui, comme moi, souhaitaient être exemptées du service militaire et s'engager plutôt dans la coopération internationale. Quel ne fut pas mon étonnement de compter parmi ces 800 jeunes coopérants de France qui avaient débarqué au Québec. Durant l'année 1970-1971, j'ai fait de la recherche à l'Université de Montréal en linguistique dite chomskyenne. En 1971-1972, j'ai enseigné un cours sur la critique littéraire et le structuralisme. J'ai aussi obtenu une charge de cours dans la nouvelle Université du Québec à Montréal où je crois bien avoir donné le tout premier cours de sémiologie au Québec.

Mes derniers cours au Conservatoire de musique d'Amiens remontant à 1964, j'ai aussi voulu renouer avec la musique pendant mes années de coopération et me suis inscrit à des cours comme auditeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. J'y ai suivi l'enseignement du cours d'harmonie de Luce Beaudet et celui de Louise Hirbour sur les langages musicaux des XIX^e et XX^e siècles. Ayant parlé à cette dernière de mon intérêt pour l'analyse musicale inspirée par la linguistique, celle-ci m'a pris sous son aile et, ayant fortement apprécié une analyse d'un intermezzo de Brahms que j'avais présentée dans sa classe, elle a promu ma candidature à un poste de professeur à la Faculté de musique... que j'ai obtenu en 1972 alors que je n'avais aucun diplôme académique en musique! -, et ce, avec le soutien du doyen et compositeur Jean Papineau-Couture, et à mon plus grand bonheur. Une condition d'embauche voulait que je complète un doctorat dans les meilleurs délais, ce que j'ai fait en rédigeant de façon accélérée - en me levant tous les jours pendant six mois à six heures du matin - une thèse sur la sémiologie musicale préparée pour l'Université de Vincennes (Paris VIII), où je n'ai pas mis les pieds! J'étais dirigé par le professeur Nicolas Ruwet dont j'appliquais déjà les méthodes et j'ai soutenu ma thèse avec succès en 1973.

Pendant votre carrière d'enseignant et de chercheur à l'Université de Montréal, quelle place a occupé l'opéra ?

Au début de ma carrière académique, j'ai consacré l'essentiel de mes enseignements et de mes recherches à la sémiologie musicale. Voulant aller au-delà de la musique

occidentale dans l'application de mes travaux de recherche, j'ai eu la chance de faire la connaissance de l'anthropologue Asen Balikci chez qui j'ai découvert les chants de gorge inuit, ce qu'on appelait à l'époque les katajjait et aujourd'hui le katajjaniq. J'ai été séduit par les sonorités si particulières de ces chants et j'ai décidé de constituer une équipe de recherche pour les enregistrer et les transcrire. Avec une subvention annuelle de 100 000 \$ octroyée par le Conseil des arts du Canada, puis par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, j'ai formé une équipe d'assistants rassemblant Nicole Beaudry, Denise Harvey et Claude Charron. Ces collaborateurs ont publié entre 1976 à 1980 d'importantes études ainsi que des disques de chants inuit. Je suis d'ailleurs fier d'avoir contribué à implanter la recherche au sein de la Faculté de musique, et tout particulièrement la recherche en ethnomusicologie - le doyen Papineau-Couture se réjouissant que la mission de recherche de sa faculté soit ainsi mise en valeur.

Ultérieurement, je me suis intéressé aux chants de danse à tambour des Inuit et particulièrement à leurs rapports avec le chamanisme qui ont plus de mille ans d'âge comme l'atteste le masque ci-contre. Comme vous le voyez, je me suis donc intéressé très tôt à la voix chantée.

Mes premiers travaux de recherche sur l'opéra résultent d'une rencontre avec le chef Pierre Boulez et d'un retour au Festival de Bayreuth. La Tétralogie de Richard Wagner mise en scène par Patrice Chéreau, présentée en 1976 pour commémorer le centenaire de l'œuvre, avait fait couler beaucoup d'encre et suscité d'intenses controverses : on la considérait comme infidèle aux intentions du compositeur, un thème qui, depuis cette époque, n'a cessé de



Masque de chamane inuit Musée canadien de l'histoire (Gatineau)

me préoccuper! Sur intervention de Boulez, j'ai pu suivre toutes les répétitions de 1979. À mon retour à Montréal, j'ai commencé la rédaction d'un ouvrage qui a été publié en 1983 sous le titre Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau : Essai sur l'infidélité. Je n'ai jamais cessé d'écrire sur Wagner depuis, comme en font foi la publication de Wagner androgyne: Essai sur l'interprétation en 1990, Les esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod (1850) : Essai de poïétique en 2004, Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner en 2013. Wagner antisémite: Un problème historique, sémiologique et esthétique en 2015 et Les récits cachés de Richard Wagner : Art poétique, rêve et sexualité du Vaisseau fantôme à Parsifal en 2018.



Pierre Boulez et Jean-Jacques Nattiez New York, 30 janvier 2005

Plusieurs de ces essais sur Wagner ont d'ailleurs été concus dans le cadre de séminaires que l'on m'a demandé d'animer pour les étudiants et étudiantes en interprétation et en chant de la Faculté de musique. J'ai choisi de consacrer ces séminaires aux mises en scène d'opéras, en commençant par celles des opéras de Wagner. J'ai ensuite élargi le séminaire aux opéras des autres grands compositeurs au sujet desquels les interprètes préparaient des présentations commentées de vidéos des grandes œuvres du répertoire lyrique. Les recherches effectuées dans le cadre de ces séminaires m'ont conduit à vouloir présenter une synthèse de réflexions qui ont aussi été alimentées par la fréquentation du festival de Bayreuth (j'avais accès aux répétitions générales grâce à ma carte d'ancien machiniste), et, à titre de journaliste, de ceux d'Aix-en-Provence et de Glimmerglass, du Staatsoper de Berlin, de la Canadian Opera Company, de l'Opéra de Montréal ainsi que de l'Opéra de Québec et de son festival. Cette synthèse fait l'objet de l'essai qui a été publié il y a quelques mois sous le titre Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra, un thème qui, on l'a vu, m'a préoccupé depuis 1979.

Aux ouvrages et articles scientifiques que vous avez publiés s'est ajouté un roman. Parlez-nous d'*Opera*.

L'idée d'un roman sur l'opéra n'est sans doute pas étrangère à l'intérêt que j'ai toujours eu pour la littérature et qui s'était traduite par mes études en lettres. Elle a certainement germé dans ma tête à l'occasion d'un séminaire sur Proust au département d'études françaises de l'Université de Montréal où Christie Vance McDonald m'avait invité pour parler de son rapport avec la musique. S'en est suivie la parution, en 1984, de l'essai *Proust musicien*. Ce qui a toutefois déclenché cette aventure romanesque est une tentative d'aborder un problème pour lequel je ne trouvais pas d'explication dans la musicologie : la relation spéciale que je discernais entre l'opéra et... l'eau, qui occupe une place notable dans des opéras comme Le Vaisseau fantôme et Tristan et Isolde de Richard Wagner. Mais on la trouve aussi dans les œuvres littéraires où l'opéra a été choisi comme lieu d'action. Je pense en particulier au Fantôme de l'opéra de Gaston Leroux qui imagine l'existence d'un lac en dessous de l'Opéra de Paris! Comment expliquer ces connexions? J'ai toujours été intéressé, comme l'ont été des écrivains comme Robert Musil et Milan Kundera, par les relations entre la littérature et la recherche scientifique. Ceux et celles qui ont lu – ou liront – mon roman constateront que le jeune critique musical qui en est le personnage principal tente, sans succès, de percer le mystère de l'opéra... humide! Ce roman était aussi pour moi l'occasion de rendre hommage à l'opéra, un hommage qui a été récompensé, en 1998, par le Prix France-Québec / Jean-Hamelin et le Prix Louis-Hémon / Académie du Languedoc.

Vous n'avez pas récidivé dans le roman, mais vous vous êtes récemment transformé en librettiste. N'avez-vous pas aussi un projet d'opéra en marche portant sur la vie du grand sculpteur et architecte italien Bernini?

En effet... et ce projet résulte d'une belle relation d'amitié que j'ai développée avec le compositeur italien Fabio Vacchi. S'il est peu connu ici et en Amérique du Nord, sa musique et en particulier ses opéras - il en a composé huit déjà – sont très appréciés par les publics d'Italie et d'Europe. Un jour, la lecture de mes écrits dont il recommandait la fréquentation à ses étudiants et étudiantes du Conservatoire de Milan, l'a amené à penser - avec raison d'ailleurs - que nous avions de grandes affinités musicales. Il m'a alors demandé de préparer une note de présentation sur ses œuvres pour le programme de son opéra Teneke dont la création avait lieu au Teatro alla Scala de Milan en 2007. J'ai ainsi pu découvrir et aimer sa musique. Sans difficultés, j'ai rédigé quelques pages qui l'ont enthousiasmé. Il s'est aussi intéressé aux livres que j'ai publiés ultérieurement et il a même réussi à convaincre deux maisons d'édition italiennes de publier des traductions de mon roman Opera et de l'essai Lévi- $Strauss\ musicien.$

Comme il m'avait fait savoir qu'il était susceptible d'obtenir des commandes de la ville de Milan pour composer de nouveaux opéras (une perspective qui n'a pas eu de suite), ie tenais à lui « renvoyer l'ascenseur ». Je lui ai alors offert de rédiger le livret d'une œuvre lyrique qui porterait sur l'artiste Gian Lorenzo Bernini. dit Le Bernin. Sculpteur, peintre et architecte, souvent présenté comme un second Michel-Ange, sa vie est captivante et m'a toujours fasciné. J'ai donc rédigé un livret d'opéra librement inspiré de sa vie et de son œuvre dont le titre provisoire est Trois moments dans la vie du Bernin (ou plus simplement Bernini). J'y réinvente la vie de ce grand sculpteur baroque qui est connu comme le créateur inspiré de L'Enlèvement de Proserpine ou d'un David, mais qui est devenu le sculpteur officiel du Vatican. Il a ainsi abandonné une pratique artistique pour laquelle il était immensément doué pour assumer une fonction officielle et politique. Même si ses bustes de cardinaux, papes et rois sont extraordinaires et démontrent une maîtrise de l'art du portrait, il demeure qu'il a renoncé à sa liberté artistique et a mis de côté son inspiration mythologique au bénéfice de priorités carriéristes. Il reviendra seulement plus tard à un sujet d'inspiration forte en créant L'Extase de Sainte-Thérèse, une œuvre considérée comme érotique. L'écriture de ce livret m'a donné l'occasion de porter à la scène la question des rapports entre art et politique qui m'ont toujours préoccupés, comme en témoigne mon Wagner antisémite.

Fabio Vacchi a profondément adhéré à mon texte, lui qui aime aussi cette grande figure de l'art italien et qui a des affinités avec le côté anti-clérical de mon propos. Nous nous sommes rencontrés à deux reprises autour du livret : à Rome et à Aix-en-Provence. Il m'a proposé quelques changements que j'ai acceptés volontiers. Un processus de collaboration s'est donc engagé. Je concède que je n'ai pas toujours trouvé facile cet exercice de rédaction, n'ayant pas l'habitude, en bon proustien (!), de rédiger des phrases courtes comme cela s'impose pour un livret d'opéra. Vacchi a déjà traduit le livret en langue italienne et, malgré des circonstances économiques difficiles, je garde l'espoir que cet opéra soit créé un jour prochain en Italie, mais également ici, pourquoi pas, au Québec.

N'avez-vous pas également été associé à un autre projet avec Fabio Vacchi ?

J'ai eu aussi l'occasion de rencontrer Vacchi en Italie à la faveur d'un projet extraordinaire. Sur sa recommandation, Ricordi, l'éditeur de Rossini, Bellini, Verdi, Puccini et de compositeurs contemporains, m'a approché pour œuvrer comme commissaire général d'une exposition, That's Opera, organisée pour célébrer les deux cents ans de la fondation de cette prestigieuse maison d'édition. J'ai proposé de la structurer autour de quatre œuvres à partir des documents des Archives Ricordi: Aida, Falstaff, Madama Butterflu et La Bohème. La présentation de chaque opéra, dans la reconstitution du décor d'un de leurs actes, était traversée par quatre points d'attaque qu'on retrouvait d'une œuvre à l'autre : le livret, la partition, la scénographie et les costumes, et enfin, la mise en scène. On a pu v admirer rien de moins que le manuscrit autographe d'Aida, ouvert à la page des fameuses trompettes! Sur les murs étaient exposées des maquettes des décors en dessous desquels des tiroirs donnaient accès à leur version originale... Une place était faite à deux œuvres contemporaines publiées par Ricordi: Prometeo de Luigi Nono



Richard Wagner, *Die Walküre*, acte III. Le rocher des Walkyries selon la scénographie de Richard Peduzzi pour la mise en scène de Patrice Chéreau (1976-1980)



Parsifal de Richard Wagner dans la mise en scène de François Girard, Metropolitan Opera de New York, 2013

et Teneke de Fabio Vacchi. Malheureusement, cette exposition fut inaugurée à Bruxelles en novembre 2008 au moment où le monde économique était bouleversé par les répercussions de la crise des subprimes. De ce fait, elle n'accueillit que 15 000 visiteurs alors qu'on en attendait 50 000. Le manque à gagner a conduit à annuler le tour du monde qui devait suivre, avec la grande finale dans le palais du président de la République italienne. On envisageait même de transformer cette exposition en un musée milanais de l'opéra. Ce fut pour moi une grande déception, mais la préparation de cette exposition m'a apporté beaucoup et m'a permis d'aborder le monde de l'opéra autrement.

Que pensez-vous de la situation de l'art lyrique du Québec? Y a-t-il des artistes d'ici dont vous appréciez particulièrement le talent?

S'agissant du développement de l'opéra ici au Québec, l'engagement envers l'opéra contemporain et l'ouverture aux œuvres des xx^e et xxi^e siècles me réjouissent au plus haut point. La présentation de Written on Skin de George Benjamin à l'Opéra de Montréal en janvier dernier en est une preuve récente et éloquente. L'est aussi la production par le Festival d'opéra de Québec de L'amour de loin de Kaija Saariaho dont la mise en scène de Robert Lepage m'a beaucoup plu. Et que dire de l'opéra de chambre Svadba d'Ana Sokolović qui a suscité l'intérêt d'un public qui est, de toute évidence, capable d'apprécier la création lyrique d'aujourd'hui. S'agissant des artistes, outre la compositrice que je viens de citer et dont j'attends avec impatience la création des opéras qui lui ont été récemment commandés, ie trouve fabuleuse l'ascension du chef Yannick Nézet-Séguin. La version de concert de Parsifal et l'interprétation du prélude

de Tristan und Isolde que j'ai entendus au Festival de Lanaudière ont révélé une fois de plus son immense talent et je le vois très bien diriger – et l'espère de tout cœur – des productions du Festival de Bayreuth au cours des prochaines années. J'apprécie aussi le travail du metteur en scène François Girard. Je tiens sa production de Parsifal, au Met, comme l'une des meilleures qu'il m'ait été donné de voir de cette œuvre. Dans son Siegfried de Toronto, il a fait preuve d'innovations visuelles et scéniques tout aussi remarquables. Je lui consacre d'ailleurs des développements importants dans mon récent essai sur les mises en scène d'opéra. C'est intentionnellement que je le termine avec lui. J'y défends une certaine conception du classicisme de la mise en scène, qui se caractérise certes par la recherche de l'innovation, mais aussi par l'équilibre dans la relation entre le créateur et le public, une des qualités de son travail de mise en scène. Je vois dans son œuvre l'équivalent aujourd'hui de ce que, dans son style propre, Wieland Wagner a pu apporter de son temps.

Que réserve l'avenir, selon vous, pour la forme d'expression culturelle et musicale qu'est l'opéra ?

Comme d'autres arts du spectacle, l'opéra connaîtra des transformations dans sa façon de réaliser les œuvres. Mais l'union de la musique, du chant et de l'action scénique s'incarne très bien dans la forme d'art total qu'il est. Elle est là pour rester, et pour longtemps selon moi. L'opéra a un peu plus de 400 ans, mais on peut remonter à la tragédie grecque qui manifeste déjà la conjonction de la musique, des chœurs et d'un texte littéraire qui s'intéresse aux enjeux de société. L'opéra pourra toujours être porteur de la traduction musicale et scénique de mythes hérités du passé tout en abordant des questions

d'une brûlante actualité. Cette traduction a d'ailleurs été exploitée à son maximum par Richard Wagner dont l'œuvre me fascine toujours autant –, y compris dans ses difficultés et ses contradictions. Il n'y a donc aucune raison pour que cela disparaisse.

Et qu'aurez-vous en définitive recherché dans l'opéra ?

Durant toute ma carrière, j'aurai été à la recherche de la totalité inspiré par les théories de Jean Molino. Cette quête a été l'un des grands thèmes de mes travaux et axes de recherche théorique en sémiologie musicale dont il est question dans l'essai La musique, la recherche et la vie et dans Profession musicologue. C'est également elle qui parcourt mon prochain livre, un Traité de musicologie générale que je suis en train de terminer. J'y privilégie une approche globale - voire totale - des musiques aussi bien savante que de tradition orale. J'y cherche à mettre en évidence les concepts et les méthodes qui peuvent être appliqués aux musiques de toutes les époques, de toutes les cultures et de tous les genres.

Dans mes travaux de recherche consacrés à l'opéra, il est aussi question de la recherche de la totalité. Dans Wagner androgyne, je parle de l'androgynie comme étant l'image de la totalité. Dans Wagner antisémite, j'aurai été à la recherche de totalité en m'intéressant aux liens entre la création artistique et la politique. La recherche de totalité entre l'œuvre et sa réalisation scénique est aussi évoquée dans mon plus récent essai sur les mises en scène d'opéra. Cette quête de la totalité aura ainsi été le fil conducteur de ma vie de musicologue, et continuera, j'en ai la conviction, de l'être...

Propos recueillis par Daniel Turp et Judy-Ann Desrosiers

RAPPORT SUR LE FESTIVAL DE BAYREUTH DU LYCÉEN JEAN-JACQUES NATTIEZ



Dans le Rapport de premier voyage qu'il présente à la Fondation nationale des bourses Zellidja et qu'il décrit, selon ses propres termes, comme une « Étude sociologique, technique et esthétique » portant sur « Le Festival de Bayreuth », le jeune lycéen de la classe de Philo qu'est Jean-Jacques Nattiez en 1962 consacre son second tome – et la troisième partie de son rapport - à la mise en scène. Cette troisième partie se divise en trois chapitres consacrés aux décors (chapitre I), aux costumes, maquillages et expression dramatique (chapitre II) et à la régie (chapitre III). Le paragraphe final de ce dernier chapitre révèle l'esprit critique du futur musicologue à l'égard des artistes, mais également sa capacité d'en faire l'éloge : « Pourtant, malgré certaines imperfections, nous admirons profondément l'œuvre wagnérienne vue par les petits-fils de Richard. Nous saluons en Wolfgang un homme de grand talent et de grand mérite, en Wieland... un génie ».

Mais la conclusion du rapport révèle encore davantage la personne passionnée qu'est déjà Jean-Jacques Nattiez après ce voyage dans les terres du maître Bayreuth:

CONCLUSION

Voilà bientôt quatre mois que je suis rentré de vacances, voilà quatre mois que j'ai quitté « les flots de l'océan wagnérien » et depuis quatre mois, j'ai travaillé tous les jours à ce rapport. J'y ai mis surtout mon cœur, mon temps et ma joie. J'ai voulu en faire une œuvre complète qui rende compte, non pas de moi-même, mais de ce que j'ai vu, de ce que j'ai fait.

On me reprochera sans doute la part minime de l'aventure proprement dite. Je n'ai pas pris de risques de voyage, je n'ai pas recherché la solitude. Et pourtant, si je n'ai pas rencontré de graves difficultés au cours de ce passionnant séjour, j'ai pourtant vécu une extraordinaire aventure humaine. [...]

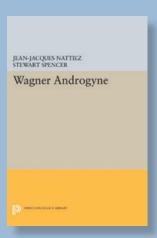
Machiniste, j'ai noté tous les détails de la vie des travailleurs d'un théâtre. Spectateur mondain, j'ai repris le veston et j'ai fréquenté la haute société du public pour m'en imprégner. Participant des rencontres internationales, je me suis fait jeune. En un mot, j'ai connu un séjour très varié pendant lequel j'ai essayé de m'adapter à toutes les situations. J'ai volontairement omis de raconter en détail les occupations de la journée. Ma vie a été le théâtre de Bayreuth. Vous dire que je fréquentais tel ou tel camarade ne rendrait pas l'étude de la mise en scène plus complète ou mieux composée.

Écrire un rapport en temps de classe, c'est très long. J'ai dû devant le court délai qui nous est accordé pour préparer ce rapport, me borner à l'essentiel. J'évoque souvent ces merveilleuses vacances avec mes camarades et ma famille. Chaque fois, de nouveaux détails apparaissent. J'aurai dû dire çà, encore çà... Non! J'aurais lassé mes lecteurs. J'ai revécu plusieurs fois en écrivant et recopiant ce rapport de 150 pages, le souvenir merveilleux de vacances inoubliables.

J'ai omis un nom en rédigeant la liste de remerciements. Ce bonheur réel qu'a été mon séjour et le plaisir de le raconter dans un rapport destiné à une bibliothèque nationale, je le dois à la fondation des bourses Zellidja. J'essaierai toujours de faire comprendre aux jeunes qui arrivent en Première ou à certains autres bornés ce que c'est que véritablement profiter de sa jeunesse. Non en fréquentant les casinos, les cafés, les salles de cinéma. Mais, en vivant, en vivant sa vie, en pétillant de volonté, de courage et d'ardeur avec l'esprit Z.



LES DIX OUVRAGES À TENEUR LYRIQUE DU MUSICOLOGUE JEAN-JACQUES NATTIEZ







Jean-Jacques Nattiez a assumé la direction de deux grands ouvrages collectifs, notamment de Musiques - Une encyclopédie pour le *XXI^e siècle*, en cinq volumes publiés à l'origine sous le titre *Enciclopedia della musica* par la maison d'édition Einaudi de Turin et paru dans une traduction française chez Actes Sud de 2003 à 2007. Il est également l'auteur de 19 monographies parmi lesquelles on peut citer Fondements d'une sémiologie de la musique, Musicologie générale et sémiologie, De la sémiologie à la musique, Profession musicologue et La musique et le discours, ainsi qu'une autobiographie en forme de dialogue, La musique, la recherche $et\ la\ vie...$ une $20^{\rm e}$ monographie, son $Trait\acute{e}$ de musicologie générale, étant en cours de rédaction. Il est l'auteur d'études sur la pensée musicale de Pierre Boulez dont il a fait paraître plusieurs volumes de ses écrits, y compris une édition de sa correspondance avec John Cage. Il a également réuni ses critiques et notices d'une vingtaine d'œuvres instrumentales du xx^e siècle en contrepoint de la reproduction de 68 huiles, peintures et encres de son épouse Rita Ezrati (Peindre Écouter Écrire, préface de Georges Leroux). Plusieurs de ces livres ont été traduits en anglais, en italien, en japonais, en portugais et en roumain, comme l'ont également été plusieurs de ces dix ouvrages à teneur lyrique que voici :

...DES ESSAIS

Tétralogies, Wagner, Boulez Chéreau : Essai sur l'infidélité, Paris, Christian Bourgois, 1983.

Wagner androgyne : Essai sur l'interprétation, Paris, Christian Bourgois, 1990.

Le combat de Chronos et d'Orphée : Essais, Paris, Christian Bourgois, 1993.

Les esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod (1850) : Essai de poïétique, Paris, Société française de musicologie, 2004.

Analyses et interprétation de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner, Paris, Vrin, 2013.

Wagner antisémite : Un problème historique, sémiologique et esthétique, Paris, Christian Bourgois, 2015.

Les récits cachés de Richard Wagner : Art poétique, rêve et sexualité du Vaisseau fantôme à Parsifal, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018.

Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra, Paris, Vrin, 2019.

... UNE ENCYCLOPÉDIE

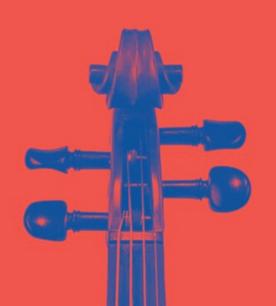
Musiques – Une encyclopédie pour le xxi^e siècle, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2013, 5 volumes, publié à l'origine en italien sous le titre *Enciclopedia della musica*, Bologne, Einaudi, 2001, chacun des volumes comportant plusieurs articles sur l'opéra et l'art lyrique.

... ET UN ROMAN :

Opera, Montréal, Leméac, 1997, traduit en italien sous le titre *Opera*, Turin, Bollati Boringhieri, 2010.

Une bibliographie complète des écrits du professeur Nattiez sur l'opéra et l'art lyrique est accessible sur le site de *L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique* à l'adresse www. revuelopera.quebec.





MANIFESTE

« En raison des indéniables bienfaits des arts, et en particulier la musique, l'accès à ceux-ci mérite d'être élevé au rang de droit fondamental, comme certains autres services sont considérés comme essentiels ou prioritaires ».

POUR LA RECONNAISSANCE DES AÎNÉS D'UN DROIT D'ACCÈS AUX ARTS ET À LA MUSIQUE EN MILIEUX DE SOINS

www.samsante.org/manifeste



S'il est bien une catégorie esthětique générale que l'on peut appliquer à La Bohème (1896) de Giacomo Puccini (1858-1924), c'est celle de « réalisme », ce qui signifie que l'ouvrage se veut et se donne comme le reflet de la vie réelle. De fait, La Bohème, s'inscrivant en cela dans la continuité des Scènes de la vie de Bohème (1851) de Henri Murger (1822-1861), décrit un milieu et un contexte bien spécifiques.

Le titre de l'opéra, en effet, n'est pas « Rodolphe et Mimì », mais désigne la bohème estudiantine à Paris dans la France de Louis-Philippe I^{er} qui a régné de 1830 à 1848. Il y a une dimension politique et sociale dans La Bohème. Les conquêtes coloniales qui ont marqué son règne sont clairement évoquées, aussi bien par le défilé militaire de l'acte I, que par la fresque du cabaret de l'acte III représentant un turc et un zouave. Le décor des actes I et IV est celui d'une mansarde, sous les toits, des étudiants Rodolphe et Marcel, qui tentent de lutter contre la misère et le froid ; on assiste à la confrontation avec le propriétaire qui a l'odieuse idée de venir réclamer son loyer le jour de Noël ; l'œuvre dépeint la condition des étudiants et des petits métiers (Mimì couturière, Parpignol marchand ambulant, campagnardes venues vendre beurre, œufs, fromage et poulets) ; enfants, étudiants, grisettes et bourgeois se mêlent à l'acte II ; Musette et Mimì survivent en se faisant entretenir, l'une par un conseiller d'État, l'autre par un vicomte.

La Bohème est encore un opéra réaliste par la peinture subtile et contrastée des sentiments et des stratégies amoureuses des personnages. Bien qu'ils habitent dans le même immeuble, Mimì et Rodolphe ne se sont sans doute jamais rencontrés antérieurement – la seule invraisemblance de l'œuvre si c'en est une ; les deux protagonistes principaux se touchent la main grâce au subterfuge de Rodolphe qui tombe instantanément amoureux de Mimì et la désire dans l'obscurité de la pièce ; on apprendra à l'acte IV que Mimì s'était bien rendu compte que Rodolphe avait ramassé la clef qui la « contraint » à rester avec lui. À l'acte III, Rodolphe prétend être jaloux du comportement de Mimì alors qu'il est surtout perturbé par son état de santé. C'est entre Musette et Marcel que la relation amoureuse est véritablement orageuse, même si, comme on le comprend à la fin de l'acte II, ils sont très amoureux l'un de l'autre. À l'acte IV, l'attachement amoureux ou amical qui unit tous les personnages se recristallise à la faveur de l'issue dramatique de la pièce : l'aggravation de la santé de Mimì et sa mort prochaine.

La peinture réaliste de l'existence peut encore être examinée d'un autre point de vue : celui de la présence et de la traduction du Temps. Proust, prenant le contre-pied du sens commun, ne disait-il pas que « la vie, la vraie vie, c'est la littérature ? » Alors, est-ce que, au moins dans $La\ Boh\`eme$, la vie, la vraie vie, c'est l'opéra ?

TEMPS VÉCU, TEMPS DRAMATIQUE ET TEMPS MUSICAL DANS LA BOHÈME DE PUCCINI

Jean-Jacques Nattiez

TEMPS VÉCU

Il y a deux dimensions du temps pour lesquelles on peut observer, dans La Bohème, une analogie entre le temps réel et le temps de l'œuvre. D'abord les moments de l'année où se déroulent chacun des quatre actes. L'acte I est très précisément situé durant la nuit de Noël. L'acte II nous transporte au Café Momus, le même soir, quelques minutes après que les étudiants aient quitté l'immeuble et aient été rejoints par Mimì et Rodolphe. Aussi est-il légitime d'enchaîner ces deux premiers actes après une brève interruption. L'acte III, lui, est situé en février de l'année qui suit : on est toujours en hiver et il y a de la neige partout. L'acte IV nous ramène à la mansarde étudiante, mais après une autre interruption dans le cours du temps. Si l'on interprète la décision de Mimì et Rodolphe, à la fin de l'acte III, de se séparer « à la saison des fleurs » comme la prémonition d'une issue autrement définitive à leur relation, il est possible, mais non certain, que le dernier acte se situe au printemps. Quoiqu'il en soit, dans le contexte d'une mise en scène réaliste, un entracte aussi long entre les actes III et IV qu'entre le II et le III me parait justifié.

Du point de vue du contenu dramatique de chaque acte, il y a également une coïncidence entre l'action racontée et l'action présentée sur scène. En d'autres termes, les 30 minutes de l'acte I correspondent à 30 minutes du temps réel de la vie. Il en va de même pour les 20 minutes de l'acte II, les 26 minutes de l'acte III et les 30 minutes de l'acte IV. Bien sûr, les durées exactes varient d'une représentation ou d'un enregistrement à un autre. Je me suis fondé sur celles que l'on relève dans la version dirigée par Herbert von Karajan, avec le Philharmonique de Berlin, Mirella Freni et Luciano Pavarotti (Decca, 421049). Les durées que j'indique doivent donc être interprétées comme des ordres de grandeur, et c'est pourquoi je ne les note pas à la seconde près. Mais parce qu'une action dont le début et la fin se situent dans un espace de six mois ou un peu plus, et parce que le contenu social et psychologique de l'ouvrage donne une image réaliste de la vie réelle, il prend l'envie, pour rendre compte de la qualité esthétique de l'œuvre, de faire appel à l'idée mise de l'avant par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, selon qui toute œuvre d'art nous séduit parce qu'elle est un « modèle réduit » de la réalité (La Pensée sauvage, 1963, in 2008, 583). Pourquoi en est-il ainsi? Parce que, nous dit Lévi-Strauss, « la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles. » Comment, alors, dans La Bohème, Giuseppe Giacosa et Luigi Illica, les librettistes, et Giacomo Puccini, le compositeur, rendent-ils intelligible la dimension du Temps et comment le déroulement de la vraie vie fait-il l'objet d'une traduction sélective qui nous en fournit le modèle ? Dans la représentation théâtrale, même quand elle nous donne l'illusion de refléter rigoureusement la temporalité de l'existence, les événements de la vie font toujours l'objet d'un choix réordonné d'événements.

Prenons au hasard un passage du Journal de Cosima Wagner, par exemple l'entrée du 22 juillet 1873, que je prends à témoin ici parce que le vécu rapporté n'y est pas, ne peut pas être semblable à celui que raconte un récit littéraire : « J'ai écrit à mon père pour l'inviter à notre fête. R. [Richard] travaille ; il écrit également un poème sur les Modernes. Après le déieuner, nous allons avec les enfants jusqu'au Siegesturm, nous nous reposons en forêt puis nous dînons à Bürgerreuth. R. a encore à se défendre contre un journaliste [...]. Le soir, nous parlons longuement du livre de Daumer. » La narration d'un moment de nos vies ou la reproduction de nos conversations mettent en évidence une succession chaotique d'actions et de paroles. Qu'il suffise de regarder une vidéo

d'amateur captant un moment de nos existences ou d'écouter l'enregistrement d'une conversation effectuée à l'insu des interlocuteurs. C'est ce qu'avaient parfaitement compris les réalisateurs du cinéma-vérité filmant des tranches de vie en temps réel, et certains écrivains français de la modernité, comme Alain Robbe-Grillet ou Marguerite Duras qui, en faisant dire « n'importe quoi » aux protagonistes de leurs romans ou de leurs pièces de théâtre, se montraient en fait plus réalistes que Rossellini ou De Sica, Balzac ou Zola.

À cet égard, le récit dramatique de La Bohème n'échappe pas aux contraintes de la fiction, puisque les événements retenus et les propos de la vraie vie sont soumis à une distribution dans le temps et à un découpage temporel qui n'est pas, qui ne peut pas être ceux dont nous faisons l'expérience minute après minute, heure après heure, jour après jour. En fait, La Bohème est si rigoureusement organisée, et d'une manière qui ne peut correspondre au déroulement empirique de l'existence, qu'il apparaît légitime de prolonger la métaphore lévi-straussienne du modèle réduit en empruntant au structuralisme son mode de description pour faire apparaître tout un jeu de symétries et de dissymétries, d'équilibres et de déséquilibres, d'analogies et d'oppositions, et de montrer comment ce fonctionnement binaire des contrastes est au service des ressorts de la dramaturgie lyrique. Lévi-Strauss voit dans ces relations formelles la racine du plaisir esthétique. S'il a eu le tort de le réduire à cette seule dimension et de prétendre qu'on les rencontrait partout, il n'en reste pas moins vrai qu'il a touché du doigt à une de ses causes possibles (Nattiez 2008). Du reste, l'harmonie est, depuis Plotin, un des critères des « conditions objectives du Beau » : « l'accord dans la proportion des parties entre elles et avec le tout. » (Molino 1990, 22). On ne saurait mieux définir ce dont La Bohème est faite.

TEMPS DRAMATIQUE

Les deux moitiés de l'œuvre, les actes I et II d'une part, les actes III et IV de l'autre, entretiennent un rapport à la fois de symétrie et d'opposition. I+II et III+IV sont d'abord symétriques parce qu'ils sont de durée similaire : 50 minutes pour la première moitié, 56 pour la deuxième. Ce premier cadre général oppose les actes I et II qui sont ceux du bonheur de Mimì et Rodolphe (la rencontre, le coup de foudre, l'éclosion d'un amour serein) et les actes III et IV placés sous le signe de la discorde (les amants se retrouvent à l'acte III après une séparation provoquée par des rapports difficiles) et du malheur (l'aggravation de l'état de santé de Mimì et sa mort à l'acte IV). Mais il y a bien plus.

Les actes I et IV, tout d'abord, entretiennent des rapports de parallélisme, d'équilibre et d'opposition.

L'acte I est clairement divisé, lui aussi, tout comme l'ensemble de l'œuvre, en deux moitiés. La première, de 16 minutes, dans un acte qui en comporte 30, met en scène, sur le mode de la gaieté, voire de la bouffonnerie, des étudiants qui gèrent une situation pécuniaire précaire tout en feignant le détachement et en pratiquant l'autodérision. À la 16^e minute, après la sortie des étudiants, on frappe une nouvelle fois à la porte. Entrée de Mimì: l'action bascule. Au comique succède l'intrigue sentimentale avec la promesse de bonheur.

L'acte IV, qui se déroule lui aussi dans la mansarde de l'acte I, renforçant au premier chef l'analogie entre les deux actes, est divisé en deux parties, mais au lieu que ce soit en deux moitiés égales, c'est selon un rapport d'un tiers / deux tiers. En effet, après l'épisode où les étudiants miment un duel sur le mode ludique et esquissent des pas de danse, retrouvant la même atmosphère de gaieté que celle qui prévalait au cours de la première moitié de l'acte I, Musette fait irruption à la 9e minute, dans un acte qui, lui aussi en fait 30, pour annoncer la détérioration de la santé de Mimì, selon un geste analogue à l'intrusion de Mimì au milieu de l'acte I, mais qui en est l'inverse. Musette introduit le drame là où Mimì apportait l'amour. Là aussi, l'action bascule. C'est la mort qui viendra résoudre la contradiction entre ces antinomies, alors que l'acte I se terminait sur les mots « Amor ! Amor ! Amor! ».

Pourtant il y a bien aussi dans l'acte IV une intervention qui le divise en deux moitiés égales. On a parfois considéré que l'air de Colline y est une sorte de morceau rapporté que le déroulement de l'action ne justifie pas pleinement. Et de fait, cet air n'était pas prévu dans la version initiale du livret où une seule phrase suffisait pour annoncer son départ. Cet ajout vient-il, comme l'a notamment suggéré



Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa et Luigi Illica, photo prise dans le cadre de la composition de *Manon Lescaut* en 1893

André Gauthier dans le numéro de l'Avantscène opéra consacré à La Bohème, de ce que Puccini voulait compenser l'air qu'il lui avait réservé à l'acte II et qu'il avait supprimé ? À la vérité, l'insertion de l'air de Colline se justifie pleinement du point de vue structurel, car il débute très exactement à la quinzième minute d'un acte qui en comporte 30, donc de manière à séparer l'acte IV en deux moitiés. Son rôle est clair : souligner que « les jours heureux ont fui » (« $I\ giorni\ lieti\ fuggir$ »). C'est moins à son manteau qu'il dit adieu qu'à une période de la vie étudiante d'où l'horizon de la mort était absent. Par là, sa fonction, comparable à celle de Musette quelques minutes avant, est inverse de celle de Mimì à l'acte I, venue introduire le bonheur dans la mansarde des étudiants. Désormais, hormis quelques interventions aparte des amis réunis mais discrets, l'action se concentrera sur l'ultime duo des deux amants.

L'air de Colline a toutefois une autre fonction dramatique pour le spectateur. À l'acte III, il a appris que Mimì était condamnée; depuis l'entrée de Musette avec Mimì malade, il sait sa mort prochaine. L'air de Colline permet de retarder cette échéance et d'accroître encore davantage la tension mélodramatique jusqu'au dénouement. Du reste, la fin de son air et le début de l'ultime dialogue entre Rodolphe et Mimì coïncident avec un autre moment structurellement important : douze minutes avant la fin, soit, encore une fois, approximativement au début du dernier tiers de l'acte IV.

Les actes II et III, qui durent respectivement 20 et 26 minutes, sont également en rapport d'opposition et de dissymétrie. De plus, ils utilisent les mêmes divisions temporelles que les actes I et IV, mais en en inversant l'ordre. Ici, c'est l'acte II qui est divisé selon la coupe un tiers / deux tiers comme à l'acte IV, dans les deux cas, par l'intervention de Musette, et l'acte III est divisé en deux moitiés comme à l'acte I, par la révélation de la condamnation de Mimì par la bouche de Rodolphe. Ces deux interventions sont à la fois symétriques et inversées : celles de Musette font passer aux scènes comiques de dépit amoureux à l'acte II et au tragique à l'acte IV ; celle de Mimì fait passer à l'épisode sentimental à l'acte I et l'annonce de son irrémédiable état de santé fait basculer l'opéra dans le tragique à l'acte III. Mais de la même facon que l'air de Colline, à l'acte IV, a introduit une division de cet acte en deux moitiés, à l'inverse, Musette rétablit dans l'acte II, une division séparant le dernier tiers de ce qui précède, avec sa célèbre valse « Quando me'n vo' soletta per la via », semblant ainsi retarder l'action, comme le fera l'air de Colline à l'acte IV. Toutefois, dans le dernier acte, il s'agira de différer le dénouement du drame ; ici, dans le 2^e acte, c'est le dénouement comique propre à cet acte qui est retardé. Au terme d'un chassécroisé avec les deux hommes. Musette fait donner à son protecteur la facture du somptueux repas imprudemment commandé par les étudiants désargentés. En cela, son rôle est analogue à celui de Benoît, le propriétaire, qui est intervenu à la 9^e minute d'un acte qui en fait 30, donc en créant à nouveau un rapport d'un tiers / deux tiers, comme Musette dans l'acte II, ce qui souligne la similarité de fonction entre les deux personnages. Alors que Musette, à l'acte II, introduit le registre de la bouffonnerie, l'arrivée du propriétaire, à un moment proportionnellement identique, dans l'acte 1, crée un épisode qui met encore davantage en relief la solidarité et la complicité entre les étudiants. L'acte I terminait également sur la promesse de bonheur entre Mimì et Rodolphe alors que, à l'acte II, le dernier épisode témoigne d'abord des discordances amoureuses entre Musette et Marcel.

L'acte III est divisé en deux moitiés égales de 13 minutes. Cependant, à la différence des deux premiers actes, l'acte III nous plonge d'emblée dans une atmosphère morose et mélancolique qui s'aggravera à l'acte IV et s'achèvera sur la mort de l'héroïne. Dans la première moitié de l'acte III, Mimì dialogue avec Marcel et lui rapporte la détérioration de ses relations avec Rodolphe, gâtées par ce qui serait la légèreté de sa conduite et par la jalousie maladive de son amant. Comme au milieu de l'acte I, l'action va basculer, mais alors qu'au premier acte, c'est Mimì qui provoquait ce tournant, elle est, dans l'acte III, l'objet du virage mélodramatique, déclenché cette fois-ci par Rodolphe lorsqu'il révèle à Marcel que, s'il a pris ses distances vis-à-vis de Mimì, c'est moins en raison de ses supposées tromperies - « Mimì è una civetta ! » – que de son état de santé : « Mimì è tanto malata ! ». Cette réplique capitale divise l'acte en deux moitiés. Mimì, ayant

entendu les propos de Rodolphe et se sachant désormais condamnée à la mort, se rapproche de ce dernier, et les deux amants conviennent de ne se séparer qu'au printemps.

À cet égard, le duo Mimì-Rodophe de la deuxième moitié de l'acte III est en relation d'inversion par rapport à la deuxième moitié de l'acte I. Dans l'acte I, leur duo était tourné vers un avenir heureux et radieux, alors que, dans l'acte III, les deux amants se dirigent vers un avenir sombre et dramatique. Cette symétrie inversée est soulignée par un jeu de scène identique à la fin de l'acte I et à la fin de l'acte III : les deux personnages continuent à chanter alors qu'ils ont disparu dans les coulisses. Alors qu'à l'acte I, leur effacement ouvrait la voie au bonheur, ici, il laisse attendre une relation incertaine.



Adolf Hohenstein, affiche originale pour *La Bohème*, 1896

L'acte III fait aussi intervenir Musette qui, dans l'acte II, avait renforcé le caractère comique de l'action. Elle surgit ici, quatre minutes avant la fin de l'acte, de la même façon que, à l'acte I, Benoît, le propriétaire, était intervenu six minutes avant l'entrée de Mimì. Mais en intervenant dans le contexte de la relation entre Mimì et Rodolphe qui contraste avec le caractère comique de sa relation avec Marcel, Musette prolonge le dialogue aigre-doux qu'elle a eu avec lui à l'acte II. Elle remplit ainsi plusieurs fonctions dans l'acte III : elle établit un lien entre cette fin d'acte et celle de l'acte II ; elle témoigne dans son rapport avec Marcel d'une relation amoureuse difficile, faite de dépit et de stratégies. Toutefois,

cette relation qui n'a rien de tragique – l'échange d'insultes (« *Vipera! Rospo!* ») fait plutôt rire – s'oppose au caractère dysphorique de la relation entre Mimì et Rodolphe quand il se superpose littéralement à leur duo mélancolique.

On peut désormais proposer une caractérisation plus générale du personnage de Musette par rapport à celui de Mimì, du point de vue de la vie et de la mort. À l'acte I, Mimì incarne, dans sa relation heureuse avec Rodolphe, la force de vie. Elle a fait irruption dans son existence au milieu de l'acte. Musette se substitue à elle dans l'acte II, pour assumer la même fonction – la force de vie -, mais sur le mode comique et non plus sentimental, et ce, en son milieu. À l'acte III, sa relation comique avec Marcel se superpose à la relation dramatique de Mimì et Rodolphe dans le fameux quatuor. À l'acte IV. c'est elle qui donne ses bijoux pour acheter un cordial et quérir un docteur. Mais alors qu'au dernier acte, on peut imaginer que la relation entre Musette et Marcel se poursuivra, même au travers de dissensions qui sont chose courante dans la vie quotidienne, celle de Mimì et Rodolphe, incertaine à la fin de l'acte III, se dénoue tragiquement. Du point de vue de la fonction. Mimì se retrouve définitivement en rapport d'inversion avec Musette qui, à compter de l'acte II, aura maintenu présent et vivant le fil de vie au travers de l'opéra, alors que Mimì aura marché inexorablement vers la mort.

L'analyse qui précède a été fondée sur les relations de symétrie et de dissymétrie, de contrastes et d'inversions qui peuvent exister entre les épisodes des différents actes. Reprenons rapidement le fil du déroulement de l'œuvre pour considérer quel rôle dramatique joue ce réseau de parallélismes et d'oppositions.

À l'acte I, des étudiants menant la vie de bohème et n'arrivant pas à joindre les deux bouts, sont interrompus dans leurs modestes préparatifs de Noël par un propriétaire qui vient leur réclamer le loyer, mais qui, traité sur le mode comique, ne rend pas leur situation sociale dramatique. Au contraire, au milieu de cet acte, ce sont les promesses de bonheur qui pénètrent, avec Mimì, dans la misérable mansarde.

Prolongement de l'acte I, l'acte II se déroule sur le mode euphorique. Musette, incarnation des forces de vie, riant constamment, et fondamentalement amoureuse de Marcel, transforme le climat de gaieté sereine en situation à la fois comique et grotesque.

La deuxième moitié de l'opéra, de durée égale à la première, est dominée par la mélancolie puis le drame. Après un épisode évoquant les rapports chaotiques avec Rodolphe, Mimì, en plein milieu de l'acte III, apprend de la bouche de son amant qu'elle est condamnée. L'irruption de Musette se disputant avec Marcel, maintient le fil du comique, précédemment installé dans la première moitié de l'acte I, accentué au cours de la deuxième moitié de l'acte II, avant que Mimì et Rodolphe n'envisagent de se séparer au printemps.

À l'acte IV, c'est à nouveau l'atmosphère de gaieté qui prévaut, tout comme au début de l'acte I, avec les mêmes personnages et dans le même acte, mais c'est bientôt Musette qui vient annoncer que Mimì est très malade tandis que Colline, au milieu de l'acte, vient confirmer que les temps heureux sont définitivement révolus.

Alors que la deuxième moitié de l'acte I était venue dissoudre, par la promesse de bonheur amoureux, la situation économiquement difficile des étudiants, et alors que le dénouement de l'acte II venait momentanément écarter leur problème financier, l'acte III se terminait sur une perspective de séparation qui viendrait résoudre la relation difficile entre Mimì et Rodolphe. Mais tout cela n'aura servi à rien, et comme l'acte III l'avait hélas confirmé, le drame s'achèvera avec la mort de Mimì, laissant l'avenir de la relation entre Musette et Marcel suspendue et incertaine.

Il n'est que trop évident, après cette analyse, que la décomposition de la trame temporelle en épisodes entretenant entre eux des rapports aussi rigoureux, ne sauraient trouver leur équivalent dans la vraie vie. Si *La Bohème* tire en partie sa force de la juxtaposition des différents registres dramatiques qui reflète la diversité des situations auxquelles nous confronte la vie, c'est une structuration rigoureuse qui nous fait passer de l'opéra bouffe au drame sentimental puis à la tragédie.



Arturo Toscanini, chef ayant dirigé la création de *La Bohème* en 1896

TEMPS MUSICAL

Si le drame proposé par les librettistes Giacosa et Illica nous était rapporté dans une pièce de théâtre parlé, nous serions en présence d'une bien plus grande flexibilité temporelle que sur une scène lyrique, car au théâtre, le temps des acteurs n'appartient qu'à eux, même s'ils sont dirigés avec rigueur par le metteur en scène. Dans un opéra, au contraire, c'est le compositeur qui, mise à part la flexibilité des tempi et des rubatos, enferme le déroulement de l'action et les actions des personnages dans un cadre temporel strict. S'il a été possible de mettre en évidence une telle précision structurelle, c'est parce que l'histoire de Rodolphe et Mimì nous est racontée en musique.



Cesira Ferrani, soprano, créatrice du rôle de Mimì en 1896

C'est du reste la musique qui vient rythmer le découpage et les rapports entre les séquences temporelles que je viens d'inventorier. Car que serait ce jeu de relations symétriques et parallèles, entre les épisodes contrastés ou inversés de *La Bohème*, si la musique n'intervenait pas pour en souligner et en renforcer la structure ?

Sans ouverture et comme pour nous plonger directement dans l'action, l'acte I débute par un motif rythmique, bref mais très prégnant et que l'on ne peut pas oublier. Sa réapparition, par six fois, au cours de la première moitié de l'acte I l'associe à l'atmosphère ludique qui, malgré leur misère, règne chez les étudiants. Il est suivi de ce que l'on dénomme parfois le thème de la Bohème qui ne se repose sur la tonique qu'après 25 mesures, ce qui crée une tension remarquable qui va rester constante durant toute la première moitié de l'acte. Propulsée par l'énergie de cet élan initial, elle présente en effet une très grande homogénéité : elle n'est qu'un immense scherzo, ralenti momentanément par un bref andantino,

parcouru par diverses tonalités elles aussi momentanées (si bémol majeur, $r\acute{e}$ mineur, fa majeur). On note un bref retour à la tonalité de do au moment de l'entrée du propriétaire : Puccini revient à la tonalité initiale pour souligner la première césure avec un épisode nouveau. Après un passage en sol bémol majeur et au moment où les étudiants quittent la mansarde et où Rodolphe se retrouve seul un bref instant, la transition se fait en si majeur, pendant que Rodolphe essaie de terminer son article pour Castor, conduisant au $r\acute{e}$ majeur qui va être très présent dans la deuxième moitié de l'acte I. Le contraste musical est grand entre ce que l'on vient d'entendre et la seconde moitié de l'acte I.

Avec l'arrivée de Mimì, le climat change du tout au tout. D'abord, le tempo, un lento qui, dans un geste large, s'oppose au scherzo de la première moitié. Mimì entre en scène accompagnée par la tonalité de *ré* majeur, déjà entendue mais peu de temps et dans un caractère tout différent (dans le quatuor des amis). Elle va bientôt être celle de son air, après celui de Rodolphe qui se déploie en $r\acute{e}$ bémol majeur. La modulation de $r\acute{e}$ majeur à $r\!e$ bémol majeur, puis à nouveau à $r\!e$, résulte d'un glissement d'un demi-ton alors que, dans la première moitié de l'acte, Puccini enchaînait les tonalités selon des cycles de tierces. Après un bref passage dans la tonalité lumineuse de la majeur, qui accompagne les quelques mesures où les futurs amants chantent ensemble et la dernière intervention des étudiants. l'acte se termine comme il avait commencé, en do majeur, mais par un lento propre à souligner la complicité amoureuse des futurs amants, pleine d'espérance.

À l'acte II, l'irruption de Musette qui termine son premier tiers, est encore une fois souligné par un changement radical de tonalité (passage de la majeur à la bémol majeur par glissement de demi ton là encore) On retrouve ici le caractère scherzando qui était propre à la première moitié de l'acte I. Les actions bouffonnes de Schaunard et Colline soulignent aussi ce lien. La valse de Musette, elle, a un caractère musical bien spécifique qui en fait un morceau autonome, séparant les deux premiers tiers de l'acte de celui où se déroulera le dénouement comique de l'imprudence financière des étudiants.

À l'acte III, la césure créée en son milieu par l'annonce de la condamnation de Mimì est aussi soulignée musicalement par un changement radical de tempo, d'un *allegro moderato* à un *lento*, et par la modulation de *do* majeur, tendant vers *fa* majeur, pour ensuite passer à *fa* mineur, par un simple abaissement de la tierce selon le procédé que l'on a déjà rencontré deux fois.

L'acte IV débute avec le même motif rythmique que celui que nous avions entendu au début de l'acte I, soulignant dès ses premières notes



Camilla Pasini, soprano, créatrice du rôle de Musette en 1896

le parallélisme entre les deux actes. Ce n'est toutefois pas le seul lien qui existe entre les deux actes, loin de là. Il faudrait ici entrer dans le détail, déjà analysé par d'autres, des retours de motifs entendus auparavant, ce qui dépasserait les limites du présent article. Soulignons seulement que, durant le duo ultime entre Rodolphe et Mimì, Puccini reprend en les transformant, les motifs et les mélodies qui ont accompagné leur première rencontre, notamment lorsque Mimì évoque avec nostalgie le premier énoncé de son nom, le souvenir du béguin, et les épisodes de la bougie éteinte, de la clef et de la main glacée. Ce qu'il convient de relever aussi, c'est que le passage de la première partie à la deuxième partie de l'acte IV se fait, encore une fois, en opposant radicalement des tonalités, ici la bémol majeur et mi mineur, particulièrement éloignées l'une de l'autre.

Il est tout à fait remarquable que ces liens musicaux entre l'acte I et l'acte IV ne soient pas décelables par le seul examen musicologique de la partition. En fait, l'auditeur les perçoit sans difficultés quand il assiste à La Bohème dans une salle d'opéra, devant son écran de télévision ou en écoutant le disque en temps réel. La théorie relativement peu connue, mais aisée à résumer. par laquelle le musicologue américain Leonard B. Meyer explique la perception de ce qu'il appelle les « conformant relationships », c'est-à-dire les relations de similarité entre différents moments d'une œuvre musicale, va permettre non seulement de comprendre ce qui se passe en chacun d'entre nous quand nous voyons et entendons La Bohème, mais de rendre compte d'une des raisons majeures de la réussite esthétique de cet opéra.

Pour Meyer, le lien que l'auditeur établit, ou n'établit pas, entre deux moments d'une œuvre (un motif, un thème, un profil mélodique, un schéma rythmique), dépend de trois facteurs positifs et de deux facteurs négatifs selon leur poids respectif. Les facteurs positifs sont la régularité du schéma, l'individualité du profil et la similarité du schéma. Les facteurs négatifs sont la variété des événements qui interviennent entre les deux occurrences en jeu et la distance temporelle entre ces événements (Meyer 1973, 49). J'explique ces cinq concepts en prenant les exemples dans les actes I et IV de *La Bohème*.

Pourquoi, lorsque l'auditeur entend le motif rythmique du début de l'acte IV, reconnaît-il sans coup férir le tout début de l'acte I ? Les deux facteurs négatifs proposés par Meyer pourraient empêcher ce rapprochement : une distance trop grande entre les deux débuts d'acte (une heure un quart) et une très grande variété d'événements musicaux : la quasi-totalité de l'acte I, l'acte II et l'acte III. Mais à la vérité, les facteurs positifs sont les plus forts. Il y a régularité du *pattern* puisque le motif rythmique est utilisé à six reprises dans le premier épisode du premier acte, et de ce fait, se grave aisément dans la mémoire de l'auditeur. Il s'v inscrit aussi parce qu'il présente une originalité de profil qu'on peut difficilement oublier. Il y a donc similarité de schéma parce que, dans les deux actes, ce motif rythmique intervient la première fois à un endroit privilégié - comme nous l'enseigne la théorie de la Gestalt - : au tout début de l'acte.

Le thème de Mimì scande le déroulement structurel de l'œuvre pour des raisons identiques. À l'acte I, il a été entendu une première fois immédiatement après son entrée, dans la tonalité de ré majeur, et il a été repris au début de son grand air dans la même tonalité. Au tout début de l'acte IV, il est d'abord rappelé, après le rythme initial caractéristique et le thème dit de la Bohème, ce qui ravive la mémoire de l'auditeur. Puis, il intervient immédiatement après l'arrivée de Musette en ce même acte, à la fin de son premier tiers : le parallélisme de schéma, musical et dramatique, est total avec son apparition au milieu de l'acte I et souligne la fonction inverse que Musette joue par rapport à Mimì. Cependant, dans le premier acte, le thème était confié à la clarinette ; dans le quatrième acte, le cor anglais lui donne une couleur beaucoup plus mélancolique, parfaitement cohérente par rapport à l'action, ce qui ne l'empêche pas d'être reconnu, mais lui donne une signification nouvelle. Finalement, on retrouve le thème de Mimì après l'air de Colline, au moment de la reprise de son duo avec Rodolphe, elle aussi située à un moment structurellement important : au début du dernier tiers de l'acte IV.

Le plaisir que nous prenons à écouter de la musique vient, sinon exclusivement, en tout cas en grande partie, de ce que, guidés par le compositeur, nous reconnaissons au détour d'une phrase, quand nous nous y attendons le moins, une mélodie, un thème, un motif déjà entendus. Alors, mentalement, nous

établissons des liens entre ce qui s'était inscrit dans notre mémoire et la nouvelle occurrence qui vient en raviver le souvenir, repérant plus ou moins explicitement, mais souvent émotionnellement, des parallélismes et des analogies, des contrastes et des variations. Dans le cas de l'opéra, le plaisir musical se double du plaisir pris à suivre, avec joie ou avec tristesse, les péripéties d'une action et les sentiments des personnages. Là encore, nous établissons des relations entre leur passé, au 1^{er} acte, et ce qu'ils deviennent au 3^e ou au 4^e acte.

La qualité particulière de La Bohème vient probablement de ce que ce réseau de répétitions, de transformations et de réminiscences se crée en nous, selon les mêmes mécanismes psychologiques et cognitifs, aussi bien au niveau de la musique que de l'histoire racontée. En ramenant le déroulement de la vraie vie à des épisodes contrastés qui entretiennent entre eux des rapports de symétrie, de parallélismes et d'opposition, et qui s'inscrivent dans des tranches de temps bien spécifiques, son action dramatique a en fait été traitée par les librettistes de la même manière que le fait le compositeur lorsqu'il découpe et confronte des motifs et des thèmes. D'où le sentiment d'extraordinaire homogénéité que nous éprouvons quand nous entendons et voyons La Bohème.

De plus, même si nous sommes constamment renvoyés à du déjà vu et du déjà entendu au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre, nous sommes aussi projetés vers ce qui est à venir. L'acte I de l'opéra débute avec la qualité de rapports amicaux bien établis et s'ouvre sur une relation amoureuse prometteuse. L'acte II marque une pause dans le récit de l'histoire de Rodolphe et Mimì, puisqu'il brosse un tableau social du Paris de l'époque et met surtout en scène les difficultés de la relation entre Musette et Marcel. Il vient aussi résoudre une difficulté passagère : celle créée par la hardiesse des étudiants désargentés. Si une tragédie, c'est l'accomplissement de quelque chose auquel s'attend le spectateur, le tournant de l'acte III fait quitter le seul domaine du drame sentimental. L'acte IV, après un retour à l'atmosphère ludique du début de l'œuvre et de l'acte II, n'en est que plus désespéré, dans le contraste entre la qualité de relations entre les étudiants et le destin de Mimì. La musique épouse constamment ces mouvements d'attentes et de résolutions : depuis l'élan du rythme initial et le prolongement du thème dit de la Bohème jusqu'à la péroraison solennelle et dramatique du tutti final où dominent les cuivres et qui vient clore irrémédiablement tous les espoirs qu'avait ouverts l'entrée de Mimì chez Rodolphe.

Si j'ai mis l'accent dans cette étude, trop brève, sur le jeu des parallélismes, des contrastes et des inversions, il ne faudrait pas penser que c'est seulement grâce à eux que *La Bohème* est un des chefs-d'œuvre de l'art lyrique occidental. C'est aussi en raison de la qualité intrinsèque et constante de l'écriture de l'orchestre, du lyrisme de la mélodie, des enchaînements et des audaces harmoniques, que les mots sont, hélas, trop souvent impuissants à traduire, mais sans lesquels la beauté propre aux relations structurelles qui leur donnent formes, ne serait, entre d'autres mains, qu'un exercice sec et sans âme.

RÉFÉRENCES CITÉE

(1979), L'Avant-scène Opéra, n° 20, « La Bohème ».

Lévi-Strauss, Claude (2008), « La pensée sauvage [1963] », dans Œuvres, Paris, Gallimard, p. 583-587.

Meyer, Leonard B. (1973), Explaining Music, Essays and Explorations, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.

Molino, Jean (1990), « Du plaisir au jugement : Les problèmes de l'évaluation esthétique », *Analyse* musicale, nº 19, p. 16-26.

Nattiez, Jean-Jacques (2008), *Lévi-Strauss musicien*, Arles, Actes Sud.

Wagner, Cosima (1977), *Journal*, texte établi, préfacé et commenté par Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Gallimard, vol. II, 1873-1877.



Giacomo Puccini, *La Bohème*, Herbert von Karajan (chef), Mirella Freni (Mimì) et Luciano Pavarotti (Rodolfo), orchestre Philharmonique de Berlin, 2 disques compact, Decca, 421049, 1990.

Diane Wilhelmy a occupé divers postes de haute fonctionnaire au Gouvernement du Québec. Sousministre aux affaires intergouvernementales lors des négociations qui ont mené à l'Accord du lac Meech et de Charlottetown, elle a aussi dirigé le Secrétariat des Sommets, chargé de coordonner les travaux à la base des négociations qui ont permis au Gouvernement du Québec d'atteindre le déficit zéro de façon consensuelle avec l'accord des grands partenaires sociaux. Elle a notamment été nommée Déléguée générale du Québec à New York pendant la période historique du 11 septembre 2001, puis sous-ministre des relations internationales. En plus de sa carrière au sein du gouvernement, elle a occupé divers postes d'encadrement au sein de l'Université du Québec, en particulier à l'École nationale d'administration publique (ENAP). Depuis son départ à la retraite du gouvernement en juin 2004, elle agit comme consultante en administration publique et administratrice de sociétés publiques et privées. Elle donne également des cours et des conférences.

DIANE WILHELMY L'ALCHIMIE ARTISTIQUE DE L'OPÉRA

L'opéra comme forme d'art vous passionne. Pourquoi en est-il ainsi ?

Parce que c'est une des formes les plus complètes de l'art: une histoire racontée avec la magie de la voix humaine soudée à la musique, dans un décor qui nous situe dans l'espace et le temps. Une forme d'art qui puise dans le réservoir secret des émotions profondes, allant de l'angoisse à la tristesse ou l'éclat de rire. Vivre de tels moments de plénitude et d'intensité est un cadeau des dieux. Aucune autre forme d'art ne déclenche chez moi de pareilles émotions.

Il m'est souvent arrivé de me précipiter à l'opéra dès l'arrivée dans une ville inconnue ou à la suite d'un changement d'agenda, sans aucune préparation : langue étrangère, absence de soustitres, ignorance de ma part de l'œuvre ainsi que de son compositeur... Ces moments ont parfois été source d'émerveillement, de chocs esthétiques et émotifs qui m'ont secouée à cause de la beauté de l'écriture musicale, de la qualité du travail du chef, de l'orchestre et des chanteurs ainsi que de l'originalité de la mise en scène appuyée sur des décors, des costumes et un éclairage parfaitement adapté à l'histoire portée sur scène. Je suggère subtilement aux jeunes de ma famille, pour la plupart peu intéressés par ce genre musical, d'avoir l'audace d'aller voir un opéra sans développer de complexes parce qu'ils n'y connaissent rien. Si on est ouvert à explorer un territoire inconnu, disponible au plan intellectuel et affectif pour vivre un retour vers l'enfance qui nous rappelle le plaisir d'écouter un adulte nous lire un conte, tous nos sens seront en alerte pour saisir «le sens de cette nouvelle histoire ». C'est inexplicable, je le sais, mais l'effet de séduction opère grâce à la fusion entre le théâtre et la musique, amplifiée par la voix humaine, vecteur d'une puissance colossale. Toutefois, il faut être disponible pour se laisser «toucher» par cette alchimie artistique.

Est-ce à Arvida, où vous êtes née, que l'opéra est entré dans votre vie ? À l'enfance, à l'adolescence ?

Oui, c'est bien à Arvida que l'opéra est entré dans ma vie... comme un coup de foudre. Ma sœur aînée, Thérèse, écoutait les productions du Metropolitan Opera de New York à la radio le samedi après-midi et elle m'avait abonné aux concerts des Jeunesses musicales du Canada. De plus, grâce à sa collection de disques vinyle, je pouvais lui demander de réentendre un morceau qui m'avait plu. J'ai eu une attirance très forte pour l'opéra Carmen de Bizet dont j'adorais la musique. Ma mère m'a dit que je l'avais non seulement apprivoisé, mais que j'en avais mémorisé rapidement de longs extraits : comme je n'avais pas de base en solfège ou en musique, c'est sûrement avec l'enthousiasme d'un cœur d'enfant que je chantais à me défoncer les poumons sans savoir ce que voulait dire «l'amour est enfant de bohème... il n'a jamais connu de loi.... et si je t'aime, prends garde à toi!». J'imagine le fou rire de mes parents. car je devine mon insistance, du haut de mes 5 ou 6 ans, à leur dire de se mettre en garde. Des années plus tard, lors de compétitions entre collèges classiques à Radio-Canada, mon collège a gagné en éliminatoires parce que j'ai reconnu Verdi dans l'air célèbre de la trompette d'Aïda: les trois copines de mon équipe ont été renversées. Je tiens d'ailleurs à rendre hommage à ma sœur qui a permis à la région du Saguenay de briller à l'échelle nationale en raison de la compétence des jeunes collégiens et collégiennes dans la catégorie « culture $musicale \, {\scriptstyle >\! \! >}.$

Le deuxième coup de foudre a pris la forme d'un feu d'artifice éclatant, mais d'une nature spéciale, car il est devenu permanent. À la fin de la vingtaine, je suis tombée en amour avec un passionné et un grand connaisseur d'opéra et de musique classique, un collectionneur de disques (des milliers de ses vinyles ont fait l'objet d'un don à la bibliothèque de la Faculté de musique de l'Université McGill), spécialiste de Mahler, pianiste accompli, historien, et pardessus tout, pédagogue généreux dont le plaisir était de faire découvrir à ceux qu'il aimait les plus belles fleurs de son jardin musical. Cet



être lumineux s'appelait Noël Vallerand, mon regretté mari décédé en 1985. Pendant nos années de vie commune, nous avons assisté à de multiples opéras. Imaginez ma chance. Pour tout opéra auquel nous assistions, il m'instruisait sur les compositeurs et librettistes, le contexte de l'époque et la réception du public, les mises en scène ainsi que les enregistrements historiques, puis il me proposait des écoutes comparatives... Il m'a fait connaître les outils de référence comme l'encyclopédie The New Grove Dictionary of Music and Musicians, l'ouvrage de Gustav Kobbé, The Complete Opera Book, les dictionnaires d'interprètes et les revues spécialisées comme Gramophone. Je n'avais guère besoin de les consulter, car il me faisait toujours des synthèses sur mesure en fonction de mes connaissances.

Grâce à lui, mon minuscule répertoire d'œuvres préférées s'est enrichi d'œuvres que je fuyais par méfiance ou préjugés envers le compositeur, souvent par crainte de l'inconnu ou d'ouvrir la porte à l'immersion dans l'univers de la douleur liée à la trahison, la haine, la jalousie, la vengeance, la violence, la déchéance, la mort. Bref, les grands duos d'amour comblaient ma soif de romantisme, même si l'histoire ne se terminait pas de facon heureuse, mais je me sentais trop vulnérable pour pénétrer dans les couloirs sombres de Wozzeck de Berg ou Le Château de Barbe bleue de Bartók. Au fil des décennies, j'ai osé... et appris à me protéger sans me prémunir d'une armure qui bloquerait ma capacité à comprendre et recevoir ces messages de souffrances.

Après son décès, j'ai ralenti la courbe en direction des découvertes : tout d'abord,

il me fallait «travailler» pour me préparer (paresseuse, je me suis très souvent dit «you're on your own, baby» en ouvrant le livre de Kobbé). Une nouvelle vague de découvertes enchanteresses est survenue lorsque j'ai eu le privilège de travailler à New York comme Déléguée générale du Québec de 1998 à 2002. À chaque fois que je le pouvais, j'allais au Met. J'y ai vu un nombre imposant de productions inoubliables, certaines en double (même en triple pour Fidelio, Don Giovanni, La Femme sans ombre...).

Depuis ma retraite en 2004, je tente de concilier mes charges de travail bénévole et de formation avec des voyages axés sur les concerts et les opéras. Cela m'a mené de nouveau à New York, mais aussi à Toronto, Berlin, Munich, Vienne, Paris et Londres.

Quel est le premier opéra que vous avez vu sur scène ?

Ma mémoire me joue des tours. Entre l'âge de 18 et 30 ans, j'ai vu des productions de type amateur ainsi que des spectacles d'envergure à l'Opéra de Québec, tels *Carmen* et *Le Nozze di Figaro...* Le souvenir de mon premier grand opéra vu sur scène est *Tristan und Isolde* à l'Opéra de Montréal à la fin des années 1970. Je connaissais très peu Wagner, je trouvais sa musique sublime, mais répétitive. Toutefois, ce soir-là, j'ai été bouleversée. La voix sublime de Jon Vickers m'a émue aux larmes. Un moment céleste.

Pourriez-vous nous identifier vos interprètes de prédilection ? Qu'en est-il des metteurs et metteuses en scène ? Et des chefs et cheffes ?

S'agissant des interprètes, j'ai mes préférés dans plusieurs générations. Chez les femmes, il y a Kathleen Ferrier, Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Janet Baker, Christine Goerke, Karita Mattila et Isabel Leonard. Pour ce qui est des hommes, j'apprécie particulièrement les voix de Jon Vickers, Fritz Wunderlich, Dmitri Hvorostovsky, ainsi que celles de Bryn Terfel, Peter Mattei, Jonas Kaufmann et Juan Diego Flórez. Parmi les metteurs en scène dont le travail m'a particulièrement impressionnée, je note Otto Schenk, Franco Zeffirelli, Herbert Wernicke, l'Africain du Sud William Kentridge et les Québécois Robert Lepage et François Girard... Et les chefs lyriques que j'affectionne particulièrement sont Carlo Maria Guilini, Otto Klemperer, Bruno Walter, James Levine, Georg Solti, Bernard Haitink et Yannick Nézet-Séguin.

Vous fréquentez les projections du Met en direct et haute définition. Aimez-vous cette formule qui porte l'opéra au grand écran?

J'adore les représentations de la série *Met*: En direct et en haute définition. J'apprécie le calibre exceptionnel des productions avec les meilleurs interprètes, chefs et metteurs en scène de notre planète lyrique. La technique de prise de son est remarquable et le travail des équipes de caméra mieux calibré qu'au début – moins fébrile ou obsédé des prises de vue sur le visage des chanteurs. Les entrevues qui sont proposées pendant les entractes sont si intéressantes. Le tout à un prix dérisoire, surtout lorsque je compare au coût des billets dans les grands amphithéâtres lyriques du monde. On est choyé!

Vous avez assisté aux productions de plusieurs compagnies et festivals d'opéra dans le monde. Pourriez-vous nous parler de ces compagnies et festivals ? Y a-t-il un festival que vous avez particulièrement aimé et auquel vous souhaiteriez retourner ?

Le Festival de Glyndebourne, où je suis allée en 1987, m'a séduite. Mon ami Simon Streatfield, alors chef de l'Orchestre symphonique de Québec, m'avait trouvé un billet. Comme il connaissait le jeune chef qui dirigeait le double programme Ravel de l'après-midi (*L'Heure* espagnole et L'Enfant et les sortilèges), il me l'a présenté avant le concert : Simon Rattle, devenu depuis lors, un chef à la réputation internationale. Quelle expérience d'ensemble envoutante, avec en prime une température céleste pour le déjeuner sur l'herbe! J'y suis retournée en 1991 pour voir *La Clemenza de* Tito. Mon rêve serait de récidiver et j'aimerais loger dans un village adjacent... pour y allonger le temps de jouissance de tous ces délices.

Je n'ai pas assisté à d'autres festivals lyriques, mais je suis souvent allée dans une ville pour des séries de concerts et opéras : tous les soirs, en ajoutant souvent une matinée la fin de semaine. Une virée musicale d'une semaine à Vienne, à Berlin et Dresde, à New York, Munich, Paris... c'est une formule que j'affectionne au plus haut point.

Pourriez-vous nous parler de votre prochaine aventure lyrique... ou de celle dont vous rêvez ?

La COVID-19 a malheureusement forcé le report d'un festival pour lequel j'avais acheté mes billets, qui n'était pas lyrique, mais comprenait des portions de chant : Mahler – ses 10 symphonies avec les meilleurs orchestres du monde au Concertgebouw d'Amsterdam. Le projet est reporté en 2021, mais qui peut prédire si le festival aura lieu ? Mes rêves se sont résolument tournés vers des salles que je souhaite découvrir. Puis, pour l'opéra, je rêve, comme tant d'opéraphiles, de Salzbourg!

Daniel Turp

Suivez L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique sur ses plateformes numériques facebook.com/revuelopera instagram.com/ revueloperaquebec twitter.com/ revuelopera www.revuelopera.quebec

L'OPÉRA • NUMÉRO 24 • ÉTÉ 2020

Originaire de Québec, la soprano Klara Martel-Laroche vient tout juste de terminer un baccalauréat en chant classique au Conservatoire de musique de Montréal sous la direction d'Adrienne Savoie. Son étendue vocale et son jeu expressif lui ont permis d'aborder tout autant des rôles de soprano que de mezzo-soprano. Ainsi, on a notamment pu la voir interpréter Cricri (Le chanteur de Mexico), le prince Orlofsky (Die Fledermaus), Serpolette (Les cloches de Corneville) et Clairette (La fille de madame Angot). Cette année, elle a pris les rôles de Claudine dans La fille du tambour-major et Cendrillon dans l'opéra du même nom de Jules Massenet, présenté en février dernier par l'Atelier d'opéra du Conservatoire. Outre l'opéra, la jeune chanteuse s'est aussi démarquée pour les rôles qu'elle a tenus dans plusieurs productions de comédie musicale dans notre cavitale nationale.

KLARA MARTEL-LAROCHE DE LA COMÉDIE MUSICALE À L'OPÉRA

Quand avez-vous commencé à chanter?

Le chant a toujours été présent dans ma vie ; ma mère a fait des études en chant classique et mon parrain est chanteur lyrique. C'est dans la famille! Enfant et adolescente, je faisais surtout du chant populaire. Puis, lorsque j'étais en cinquième secondaire, mon père, amateur d'opéra, m'a encouragé à essayer le chant classique et m'a fait suivre des cours avec Nathalie Magnan, qui a su me convaincre. Par la suite, je me suis inscrite au Cégep de Ste-Foy pour faire un double DEC en musique et en sciences de la nature.

Quelles ont été les rencontres marquantes dans votre parcours ?

Ma rencontre avec Nathalie Magnan et Richard Paquet a certainement été déterminante. Ils me connaissaient pour ma participation à des productions de comédie musicale. C'est ainsi qu'ils m'ont engagée dans les productions jeunesses qu'ils présentaient dans le cadre du Festival d'opéra de Québec, m'offrant par la même occasion ma première expérience en musique classique. J'ai ainsi eu la chance de prendre part à trois productions, soit La plus belle fleur du jardin, Arthur et Mascarade à Venise. Au Cégep de Ste-Foy, j'ai continué mes études sous la direction de Linda Dumont, qui a tout de suite compris comment exploiter mon inclination pour la comédie musicale. Elle me faisait chanter des airs de comédie musicale écrits pour être interprétés avec une technique classique et c'est ce qui a stimulé mon engouement pour l'art lyrique. Enfin, depuis mon entrée au Conservatoire de musique de Montréal, je me perfectionne auprès d'Adrienne Savoie, qui a vu la nécessité de me donner une solide base en technique afin que je puisse exploiter tout mon potentiel. Grâce à elle, j'arrive à atteindre un équilibre ou le jeu, le chant, l'énergie et la passion se mélangent sans que l'un prenne le dessus sur l'autre.

Vous avez fait de la comédie musicale, pouvez-vous nous en parler ?

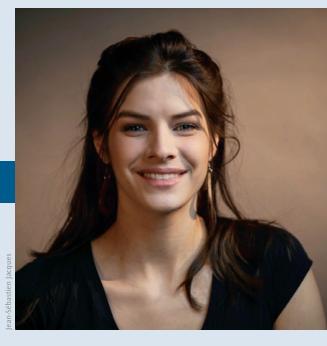
Je fais du théâtre depuis l'âge de 8 ans et de la comédie musicale depuis mes 11 ans. Parallèlement à mes études collégiales, j'ai pris part à plusieurs productions de comédie musicale à Québec avec les Productions du Sixième Art. J'ai ainsi tenu le rôle-titre dans Blonde et légale et je dois dire que ç'a été un gros défi. J'ai beaucoup appris, car c'était vraiment un rôle important pour lequel il fallait jouer, chanter et danser sans arrêt ; je me suis même teinte en blonde pour les besoins du rôle! Cette expérience hautement stimulante a d'ailleurs confirmé que je ne ferais pas de sciences et que je me consacrerais à la musique.

En février dernier, vous preniez le rôle de Cendrillon dans la production de l'Atelier d'opéra du Conservatoire de musique de Montréal. Que retenez-vous de cette expérience?

C'était la première fois que je chantais un rôle principal à l'opéra et j'ai adoré! C'était un beau défi; il y avait beaucoup de musique à apprendre et à perfectionner, surtout que ce n'est pas le genre de rôle avec lequel je suis familière. J'ai plutôt été habituée à tenir des rôles comiques, alors le personnage de Cendrillon, qui est une jeune fille douce et réservée, m'a permis de me dépasser. J'ai vraiment aimé travailler sur ce projet, nous étions une belle équipe et tout le monde était motivé à faire de cette production une réussite! (voir la critique élogieuse de cette production par le directeur de la revue Daniel Turp, L'Opéra, no 23 (Printemps 2020), p. 33)

Avez-vous une préférence pour un type de répertoire ?

Je suis amoureuse du théâtre chanté, donc j'aime tous les opéras! J'ai cependant une préférence pour les opéras de la période romantique, du



xxe siècle et pour les créations contemporaines. J'aime aussi la langue française. Je trouve que chanter dans ma langue me permet d'avoir un lien direct avec le texte et qu'il est plus facile de développer un rapport émotif avec les mots qui sont ceux que je pourrais utiliser.

Parlez-nous de votre implication dans le milieu de la santé depuis le début de la pandémie. Quelles sont vos motivations ?

Je suis une personne qui aime être occupée et avoir un agenda bien rempli. Quand la pandémie a entraîné l'annulation ou le report des événements auxquels je devais participer, je n'ai pas hésité à m'impliquer. Je me suis inscrite sur le portail «Je contribue» et je suis maintenant aide-préposée aux bénéficiaires dans un CHSLD. Je suis entrée dans un univers que je ne connaissais pas du tout ; c'est parfois difficile, mais ça vaut le coup. Je ne fais pas que donner des soins, je partage aussi des moments précieux avec les résidents et résidentes ; c'est très humain. Récemment, je tenais compagnie à une dame et en discutant, elle m'a demandé ce que je faisais dans la vie. Je lui ai dit que j'étais chanteuse d'opéra. Elle m'a alors demandé de lui interpréter ses airs préférés, ce que j'ai fait et elle s'est mise à chanter avec moi! En tant qu'artiste, je considère qu'il est important de connaître plein de choses et j'estime que cette expérience contribue à enrichir mon bagage tout en me permettant de faire ma part dans cette situation particulière.

Judy-Ann Desrosiers

L'ATELIER D'OPÉRA DE L'UNIVERSITÉ LAVAL



Faculté de musiqu

Mise sur pied en 1922, la Faculté de musique de l'Université Laval fêtera bientôt son centenaire. Au cours du dernier siècle, de multiples ensembles, orchestres et ateliers y ont été créés et ont pu, année après année, offrir aux mélomanes de Québec une multitude d'évènements musicaux. Parmi ceux-ci, l'Atelier d'opéra a su se tailler une place de choix parmi les phares lyriques de la province. Institué en 1982 par le baryton-basse Michel Ducharme, l'Atelier lyrique de la Faculté de musique de l'Université Laval est né de la volonté d'offrir une expérience éducative des plus enrichissantes aux jeunes artistes de la ville de Québec et de sa région.

C'est une artiste fière de son atelier que nous avons retrouvé en la personne de la directrice musicale, Anne-Marie Bernard. Associée à la vie de l'atelier depuis 2001, elle y a d'abord assumé le rôle de pianiste accompagnatrice alors qu'elle était étudiante avant de devenir directrice musicale. Rappelant que la mission de cette organisation est de présenter une large variété de productions lyriques et d'y impliquer chaque année le plus d'étudiants et étudiantes possible,



Anne-Marie Bernard

l'Atelier d'opéra de l'Université Laval a permis à plusieurs générations de jeunes artistes d'acquérir une expérience unique et de les préparer à leur future carrière en leur confiant des rôles dans le cadre de ses productions annuelles.

Les chefs-d'œuvre de Mozart ont tout d'abord constitué le répertoire de base de l'atelier d'opéra. Cependant, l'examen de la liste des œuvres présentées depuis la création de l'atelier (voir l'encadré) révèle que des œuvres de plusieurs époques, du XVII^e au XX^e siècle ont été produites. Le répertoire inclut entre autres des œuvres de Monteverdi, Gay, Haendel, Verdi, Offenbach, Puccini, Busoni, Strauss, Rayel, Poulenc et Britten, Quelques opéras ont d'ailleurs été chantés dans une traduction française, qu'il s'agisse de Falstaff, A Midsummer's Night Dream ou The Turn of the Screw. Anne-Marie Bernard a par ailleurs tenu à souligner que ses étudiants et étudiantes apprenaient aussi leur métier en intégrant divers ensembles tels que des quintettes et des orchestres baroques afin de maximiser leurs expériences musicales, en plus d'obtenir une excellente formation de jeu scénique auprès de grands comédiens et metteurs en scène québécois tels que Marc Bégin, Jacques Leblanc et Jean-Sébastien Ouellette.

L'Atelier d'opéra de l'Université Laval peut aujourd'hui s'enorgueillir d'avoir contribué à la formation d'artistes lyriques québécois qui mènent actuellement des carrières florissantes. En effet, le baryton Jean-François Lapointe, la soprano Hélène Guilmette, le baryton-basse Robert Huard et le ténor Philippe Gagné y ont poursuivi leurs études. D'autres artistes lyriques, comme la soprano Marie-Josée Lord et le baryton Hugo Laporte ont aussi participé à certaines productions annuelles de l'atelier.

Reconnaissant de leurs expériences à la Faculté de musique de l'Université Laval, plusieurs chanteurs et chanteuses dont la carrière internationale est en plein essor ont donné des classes de maîtres aux élèves de l'atelier durant les dernières années. Hélène Guilmette y est professeure invitée et Jean-François Lapointe est maintenant directeur du secteur de chant de la Faculté. Ce dernier amène d'ailleurs l'atelier à se spécialiser davantage dans le répertoire français, ce qui s'est entre autres traduit par le choix de présenter les *Dialogues des Carmélites* de Poulenc comme production annuelle pour l'année académique 2019-2020.

Si elle se dit déçue par le fait que seule une représentation de ce sublime opéra de Poulenc ait pu être donnée en raison de la déclaration de l'état urgence sanitaire adoptée au lendemain de la première du 12 mars 2020, Anne-Marie Bernard est très fière de l'unique prestation offerte par la cohorte 2019-2020 de chanteurs et chanteuses de l'atelier. Elle dit avoir espéré pouvoir présenter les autres représentations de la production annuelle avant la fin de l'année universitaire, mais le prolongement de l'état d'urgence aura eu raison de cette ambition. La directrice musicale de l'atelier demeure toutefois optimiste puisqu'elle a en tête de multiples projets qui feront, elle en est convaincue, le bonheur des prochaines générations de jeunes artistes lyriques qui choisiront l'Université Laval comme lieu privilégié de formation.

Matilde Legault

2020



Jessica Latouche (Blanche de la Force) dans *Dialogues* des *Carmélites*, Atelier d'opéra de l'Université Laval, 2020

Les productions annuelles de l'Atelier d'opéra de l'Université Laval

uero	IIIVEISILE Lavai
ANNÉE	ŒUVRES
1982	Die Zauberflöte (Mozart)
1983	Le nozze di Figaro (Mozart)
1984	L'incoronazione di Poppea (Monteverdi)
1985	Dialogues des Carmélites (Poulenc) et Amahl and the Night Visitors (Menotti)
1986	Falstaff (Verdi) (en français)
1987	Don Giovanni (Mozart) et Amadis (Lully)
1988	Pelléas et Mélisande (Debussy)
1989	A Midsummer Night's Dream (Britten) (en français)
1990	Suor Angelica, Gianni Schicchi et Il trittico (Puccini)
1991	Die Zauberflöte (Mozart)
1992	Ariadne auf Naxos (R. Strauss)
1993	La Vie parisienne (Offenbach)
1994	The Turn of the Screw (Britten) (en français)
1995	The Beggar's Opera (Gay)
1996	<i>Il mondo della luna</i> (Haydn)
1997	Turandot : Eine chinesische Fabel (Busoni)
1998	Suor Angelica, Gianni Schicchi et Il trittico (Puccini)
1999	Les Bavards (Offenbach)
2000	La Clemenza di Tito (Mozart)
2001	A Midsummer's Night Dream (Britten)
2002	Xerxès (Haendel)
2003	Dialogues des Carmélites (Poulenc)
2004	L'Enfant et les sortilèges (Ravel) et Les Mamelles de Tirésias (Poulenc)
2005	Hänsel und Gretel (Humperdinck)
2006	Alcina (Haendel)
2007	Cendrillon (Massenet)
2008	Die Zauberflöte (Mozart)
2009	La Calisto (Cavali)
2010	Così fan tutte (Mozart)
2011	Suor Angelica, Gianni Schicchi et Il trittico (Puccini)
2012	The Medium et The Telephone (Menotti) et La Voix humaine (Poulenc)
2013	<i>Madrigali guerrieri e amorosi (</i> Monteverdi) et <i>Didon et Énée</i> (Purcell)
2015	Il mondo della luna (Haydn)
2016	L'Enfant et les sortilèges (Ravel) et Les Mamelles de Tirésias (Poulenc)
2017	La Chauve-Souris (J. Strauss II).
2018	<i>L'Étoil</i> e (Chabrier)
2019	Écho et Narcisse (Gluck), La Voix humaine (Poulenc) et The Telephone (Menotti)

Dialogues des Carmélites (Poulenc)



ABRÉVIATIONS

AN: Animation
CH: Chœur
DM: Direction musicale
INT: Interprète
ORC: Orchestre
PIA: Pianiste

Yannick Nézet-Séguin

Illustration réalisée par Nathalie Turcotte, designer graphique

Metropolitan Opera de New York

L'IMMENSE SUCCÈS D'UN GALA À LA MAISON... HORS DE L'ORDINAIRE!

«At-Home Gala»

Production : Metropolitan Opera de New York En ligne. 26 avril 2020

INT: Ildar Abdrazakov, Roberto Alagna et Aleksandra Kurzak, Marco Armiliato, Jamie Barton, Piotr Beczała, Angel Blue, Lawrence Brownlee, Joseph Calleja, Javier Camarena, Nicole Car et Étienne Dupuis, David Chan, Anthony Roth Costanzo, Stephen Costello, Yoon Kwon Costello, Diana Damrau et Nicolas Testé, Michael Fabiano, Renée Fleming, Elīna Garanča, Gunther Groissböck, Jonas Kaufmann, Quinn Kelsey, Isabel Leonard, Ambrogio Maestri, Peter Mattei, Erin Morley, Anna Netrebko et Yusif Eyvazov, Lisette Oropesa, René Pape, Ailyn Pérez et Soloman Howard, Matthew Polenzani, Anita Rachvelishvili, Golda Schultz, Nadine Sierra, Bryn Terfel et Hannah Stone, Elza van den Heever, Michael Volle, Sonya Yoncheva.

AN: Peter Gelb et Yannick Nézet-Séguin

DM: Yannick Nézet-Séguin
ORC: Metropolitan Opera Orchestra
CH: Metropolitan Opera Chorus

S'il fallait une autre preuve que le Metropolitan Opera se qualifie comme la compagnie lyrique la plus dynamique de la planète, elle est venue avec la diffusion de la série Nightly Met Opera Streams dans les jours qui ont immédiatement suivi la déclaration du « State disaster emergency for the entire State of New York». Comme le souligne le directeur général du Met, Peter Gelb, dans les propos qui sont rapportés dans le présent numéro (voir p. 10), ces diffusions connaissent un immense succès et ont permis à des millions d'opéraphiles dans le monde de visionner des productions historiques

de la compagnie new-yorkaise, mais également des opéras diffusés dans le cadre de la série $Met: Live \ in \ HD$ (connue au Québec sous le titre $Met: En \ direct \ et \ haute \ définition$).

Le dynamisme de la compagnie s'est aussi traduit par l'organisation du «At-Home Gala» diffusé sur le site électronique du Met le 26 avril 2020, en pleine pandémie. L'idée d'un tel gala a été conçue, comme l'a avoué Peter Gelb, lors d'un épisode d'insomnie. Cette initiative avait l'avantage de permettre au Met d'offrir aux opéraphiles du monde entier le plaisir d'assister à des prestations d'artistes en direct et en temps réel. Avec son directeur musical et co-animateur du gala Yannick Nézet-Séguin qui, avec l'éloquence qu'on lui connaît, a rappelé que «la musique et l'art ne peuvent être réduits au silence », Peter Gelb a réussi à rassembler 40 artistes lyriques de prestige ainsi que de nombreux accompagnateurs et accompagnatrices au piano ou même à l'accordéon et à la harpe qui se sont joints aux chanteurs et chanteuses. Les musiciens et musiciennes de l'Orchestre du Met ainsi que les membres du Chœur ont également contribué à l'immense succès de l'événement. Un gala véritablement hors de l'ordinaire!

Devant un auditoire évalué à 300 000 personnes réparties dans 162 pays et territoires lors de sa retransmission en direct, le gala aurait atteint 1 million d'opéraphiles à la fin de sa diffusion le lendemain à 18 h 30, un nombre qui a été augmenté de façon significative avec deux rediffusions les 13 et 14 juin dans le cadre de la série Nightly Met Opera Streams. Le gala a donné lieu à de beaux moments lyriques. Pour ma part, la prestation la plus réussie aura été celle de la soprano américaine Erin Morley qui interprétait l'air « Chacun le sait » de La Fille du régiment de Donizetti. En plus de chanter, elle s'accompagnait brillamment au piano et a exhibé à la fin de son numéro une affichette où l'on pouvait lire « Vive le Met!». De sa résidence en Virginie, la soprano Renée Fleming a chanté l'Ave Maria tiré de l'opéra Otello de Verdi avec une telle émotion qu'elle n'a pu s'empêcher de verser elle-même quelques larmes, comme ont dû le faire aussi ceux et celles qui ont été emportés par la même émotion. Le «Danny Boy» du ténor américain Matthew Polenzani était d'une justesse et d'une sensibilité hors du commun, ce qui a aussi été le cas de l'interprétation de la chanson « If I can Help Somebody » par le gallois Bryn Terfel accompagné par son épouse et harpiste Hannah Stone.

D'autres prestations sont dignes de mention : accompagnée au piano par notre compatriote Étienne Dupuis, Nicole Car a offert une très belle interprétation de l'air « Ô Messager de Dieu ; baigne d'eau mes mains » tiré de l'opéra Thaïs de Massenet... et fort approprié dans les circonstances. De leur maison d'Orange en France, Diana Damrau et Nicolas Testé se sont amusés en chantant depuis leur cuisine le duo «Là ci darem la mano » du Don Giovanni de Mozart. D'autres beaux moments lyriques ont été offerts par Peter Mattei et son accordéoniste, Anthony Roth Costanzo, Elina Garanca, Isabel Leonard, Lisette Oropesa, René Pape et Sonya Yoncheva.

J'aurais voulu être séduit par la prestation de Jonas Kaufmann qui avait choisi de chanter l'air «Quand du Seigneur» de l'opéra La Juive d'Halévy, mais la magie n'a pas opéré. Quant à l'interprétation du duo de L'Elisir d'Amore de Donizetti par Roberto Alagna et Aleksandra Kurzak, elle était plutôt... excessive!

Aux intermèdes orchestraux et choraux qui ont permis d'entendre l'« intermezzo » de l'opéra Cavalleria Rusticana de Mascagni, le prélude de l'acte III de Lohengrin de Wagner et l'air « Va pensiero » du Nabucco de Verdi, s'est ajouté un vibrant hommage à Vincent Lionti. Pour l'altiste de l'Orchestre du Met décédé de la COVID-19, Joyce DiDonato et sept altistes de l'orchestre ont interprété l'air « Ombra mai fù » de l'opéra Xerxès de Haendel sous la direction d'un Yannick Nézet-Séguin fort ému, qui a d'ailleurs prononcé quelques mots à la suite de cet hommage.

Et que dire du duo du «pianiste» Yannick Nézet-Séguin à Montréal et du co-premier violon de l'Orchestre du Met David Chan à New York interprétant la «Méditation» de *Thaïs*, sinon qu'il a été émouvant. La conclusion de l'évènement avait été réservée à Anna Netrebko qui, de Vienne et dans les conditions idéales d'un studio d'enregistrement, a interprété, tout en beauté, la mélodie *Ne me chante pas, ma beauté* (Ne poy krasavitsa, pri mne) de Rachmaninov.

Pour ces quatre heures d'enchantement lyrique où le répertoire français était d'ailleurs à l'honneur, un grand merci à Peter Gelb et à Yannick Nézet-Séguin... dont nous attendons la tenue du Gala spécial annoncé le 1^{er} juin dernier et qui ouvrira la prochaine saison du Met le 31 décembre 2020!

Daniel Turp

DE RUSSIE... DES NUITS BLANCHES



Nuits blanches Airs d'opéra à la cour de Russie au XVIII^e siècle

Étiquette : Atma classique Date de sortie : 27 mars 2020 Code : Atma ACD2 2791

INT: Karina Gauvin (soprano)
DM: Alexander Weimann
ORC: Pacific Baroque Orchestra

Si vous avez regretté de ne pouvoir assister, comme cela a été mon cas, au concert que donnait Karina Gauvin à la salle Bourgie le 2 novembre 2019, la parution chez Atma Classique du disque Nuits blanches vous consolera un peu... et même beaucoup! Accompagnée par le Pacific Baroque Orchestra auquel se sont joint des instrumentistes d'Arion Orchestre baroque, la soprano québécoise sort des sentiers battus et nous fait découvrir la vie musicale à la cour de Russie au XVIII^e siècle. comme l'avait également fait Cecilia Bartoli avec son disque St-Petersburg paru chez Decca en 2014. Christina Hutten, l'auteure de l'excellente note contenue dans le livret rappelle que la musique qui pouvait être entendue à la cour de Pierre Le Grand puis de Catherine II était « un mélange riche et diversifié de styles et d'influences venus de toute l'Europe ». Cette richesse est représentée sur ce disque par des pièces de deux compositeurs ukrainiens, Dmitri Stepanovitch Bortnianski et Maxime Sozontovich Berezovski. Du premier, on peut apprécier l'air d'Elvire de l'opéra-comique Le Faucon où la voix de Karina Gauvin y est pure et cristalline. Du deuxième compositeur, on peut entendre deux extraits tirés de son opéra Demofoonte, dont l'air « $Mentre\ il\ cor$ » témoigne de cette sensibilité qui caractérise l'interprétation de la soprano.

La diversité est par ailleurs reflétée dans la musique de Christophe Willibald Gluck dont quelques extraits d'opéra figurent sur cet album. C'est dans les airs de l'opéra Armide que Karina Gauvin se distingue et qu'elle déploie ce talent qui fait d'elle l'une des grandes interprètes du répertoire baroque. Elle a atteint le sommet de son art dans ce répertoire, comme le démontre son interprétation de l'air «Le Perfide Renaud me fuit», où la voix est d'une puissance hors du commun et dans lequel elle est fort bien soutenue par le Pacific Baroque Orchestra et son chef Alexander Weimann. Les parties instrumentales de l'album, qu'il s'agisse de l'extrait de la Sinfonia Cossaca de Domenico Dall'Oglio ou de l'« Ouverture » de l'opéra Les Cochers au relais d'Evstignei Ipatovitch Fomine, permettent à l'ensemble de se mettre véritablement en valeur.

Nuits blanches enrichit ainsi la discographie de la soprano qui compte désormais plus de 50 titres, soit dix de plus qu'au moment où la présente revue proposait un entretien avec la chanteuse (voir L'Opéra, n° 8, été 2016, p. 17). Cet album mérite sans l'ombre d'un doute de se retrouver dans le patrimoine des opéraphiles qui considèrent Karina Gauvin comme l'une des grandes artistes lyriques de sa génération.

Daniel Turp

DES MÉLODIES... PLUS QUE PASSAGÈRES



Mélodies passagères

Œuvres de Samuel Barber, Maurice Delage, Enric Granados, Georges Bizet, Jules Massenet, Léo Delibes, Émile Paladilhe et Calixa Lavallée

Étiquette : Fidelio musique Date de sortie : 15 mai 2020

INT: Marianne Lambert (soprano)

PIA: Julien LeBland

Fruit d'une collaboration souhaitée depuis longtemps par la soprano colorature Marianne Lambert et le pianiste Julien LeBlanc, l'album Mélodies passagères, le premier de la jeune artiste lyrique, rassemble des œuvres vocales de Samuel Barber, Maurice Delage, Enric Granados, Georges Bizet, Jules Massenet, Léo Delibes, Émile Paladilhe et Calixa Lavallée. Principalement organisé autour de trois cycles de mélodies abordant les thèmes de l'évanescence et de l'exotisme, l'opus évolue dans une trame narrative évoquant le voyage et l'évasion en prenant comme point de départ le cycle éponyme de Barber qui donne son nom à l'album. Précédé de la douce Psyché de Paladilhe, les mélodies imagées de Barber, rendues avec une grande sensibilité, invitent au rêve par leurs sonorités à la fois planantes et énigmatiques et ouvrent de facon évocatrice ce voyage vers un ailleurs mystérieux.

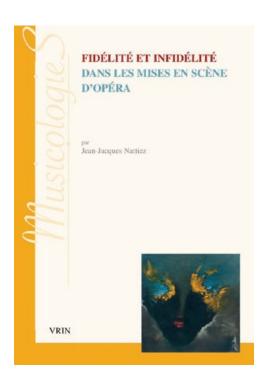
C'est vraiment dans la portion de l'album dédiée à la représentation de l'exotisme oriental et ibérique que la finesse du jeu lyrique de Julien LeBlanc et le talent d'interprète de Marianne Lambert se déploient. Les *Quatre* Poèmes hindous de Delage sont d'une couleur envoutante et mystérieuse où les lignes vocales et pianistiques s'entrelacent pour créer des sonorités tendues et colorées. D'une esthétique plus conventionnelle pour le genre, Les Adieux de l'hôtesse arabe de Bizet conservent cette même tension avec le balancement d'un motif lancinant au piano et des arabesques vocales séduisantes. Seul cycle en langue espagnole de l'album, les Canciones amatorias de Granados, chef-d'œuvre du compositeur dans le domaine de la mélodie, constitue un des meilleurs moments de l'album. Les envolées vocales festives et éclatantes siéent. merveilleusement au timbre chatoyant de Marianne Lambert dont on notera l'intelligence de la présence scénique, essentielle dans cette œuvre. Les trois espagnolades de Léo Delibes, Jules Massenet et Calixa Lavallée au caractère irrésistiblement mélismatique viennent conclure ce voyage musical.

Alexandre Villemaire

*Ce texte a été publié à l'origine sur le site de PAN-M 360 (Les meilleurs musiques de partout) à l'adresse https://panm360.com/ records/melodies-passageres-marjanne-lambert-julien-leblanc.

UN ESSAI SUR LE DÉSIR, LE FANTASME ET LA TRAHISON

Jean-Jacques Nattiez, Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra, Paris. Vrin. 2019.



«La question ici est d'identifier les éléments qui permettent de juger de la fidélité entre la musique, le livret et la réalisation scénique.» C'est LE sujet de discorde dans le monde de l'opéra. Ce ne sont pas les frasques d'une diva à la mode, ni les audaces provocantes d'un compositeur iconoclaste, non ; ce qui fait jaser les mélomanes – créant des clans aux positions inébranlables et aux réactions parfois violentes – c'est la mise en scène!

Le phénomène est un peu plus récent en Amérique du Nord, dont les théâtres ont longtemps pratiqué des esthétiques très conservatrices en matière de réalisation scénique, mais le débat fait rage en Europe depuis quelques décennies, où le modernisme des productions lyriques est souvent évoqué comme un enjeu dans le renouvellement et la vitalité du genre. Si les spectacles aux décors de carton-pâte pseudo-historiques n'ont plus la cote, la pratique extrême du «n'importe quoi» ne fait certes pas consensus dans ce processus de modernisation de l'opéra. Face à la «tyrannie» de certains metteurs en scènes, il est légitime de se demander si les intentions des créateurs sont respectées, d'où cette question essentielle de la fidélité. C'est à cet enjeu complexe que s'attaque Jean-Jacques Nattiez dans son plus récent ouvrage.

Son étude se décline en trois parties. Dans la première, «Prémisses», l'auteur brosse un état des lieux en tentant d'exposer les principes théoriques des acteurs et commentateurs du sujet. Il démontre à quel point le travail du metteur en scène a évolué et à quel point sa vision artistique du spectacle s'est imposée dans le processus créateur global. De plus, il témoigne de la nouvelle réalité du Regietheater, un métier bien ancré en Europe mais qui n'est pas aussi bien implanté en Amérique du Nord. Suite à ce portrait, Nattiez présente, appuyé par d'éclairants graphiques, ses théories sur les composantes sémiologiques de l'opéra, qui formeront les bases pour l'analyse des cas abordés dans l'ouvrage.

La seconde partie, intitulée «Les infidélités inévitables et délibérées», débute par un regard historique sur les liens théoriques entre la musique et la mise en scène. Rappelons que depuis la création du genre, la mise en scène était confiée soit au compositeur, soit au chef d'orchestre et, dans un cas comme dans l'autre, le travail tenait plus de la régie de scène que de la création pure. Bien que la réforme wagnérienne ait voulu imposer une nouvelle façon de faire l'opéra, il faudra attendre les travaux d'Adolphe Appia pour que soient réfléchis et théorisés les liens entre musique et théâtre et soient proposées de nouvelles conceptions scéniques pour répondre aux problèmes soulevés notamment par Wagner

dans ses œuvres. Le parcours fascinant des modernisations et de l'évolution des scénographies est ici analysé, entre autres, grâce aux regards des critiques. Il est amusant d'ailleurs de constater que certains journalistes, s'offusquant d'un spectacle récent jugé infidèle aux intentions du compositeur, se réfèrent à une production plus ancienne comme exemple de réussite, alors que les critiques de l'époque jugeaient cette même production « de référence » tout aussi infidèle et décalée des intentions des créateurs! Le problème semble récurrent, mais se module selon les valeurs et les attentes du public au fil du temps. La question ici est d'identifier les éléments qui permettent de juger de la fidélité entre la musique, le livret et la réalisation scénique.

Finalement, dans une troisième et dernière partie intitulée « Fidélité et liberté dans l'invention scénique », l'auteur s'interroge sur le processus créateur du metteur en scène, sur ses choix et ses esthétiques, et sur sa relation avec la partition et le livret. Cette section est extrêmement intéressante car elle nous permet de saisir la pensée créatrice de certains metteurs en scène et de comprendre leurs préoccupations. C'est ici que l'on prend pleinement conscience des limites objectives et subjectives du concept même de fidélité, démontrée par des cas de fidélités qualifiées de « perverses » et des cas d'infidélités salvatrices. Ces pages exaltantes sont aussi sources de quelques frustrations, certains sujets étant abordés sommairement. C'est le cas, par exemple, des quelques pages portant sur «L'inspiration mystique et religieuse de l'avant-garde » qui auraient pu faire l'objet d'un ouvrage en soi tant le sujet est riche.

Essai ambitieux à de nombreux égards, il demeure un objet un peu hybride dans sa structure. Certains chapitres expliquent des mécanismes scientifiques aptes à cerner le sujet avec le recul théorique nécessaire : ce sont les pages les plus poussées du point de vue musicologique. D'autres chapitres sont de passionnantes réflexions sur des processus créateurs et sur les partis pris propre aux metteurs en scène : ils sont fascinants et délecteront les amateurs d'opéra désirant approfondir le sujet.

Alors, qu'en est-il de ces infidélités scéniques à l'opéra? « Une mise en scène est-elle toujours, en quelque façon, infidèle? », souligne Nattiez dans sa conclusion. Le débat demeure, mais il peut désormais se développer sur des concepts d'analyses solides.

Éric Champagne

UN ESSAI POUR L'OPÉRAPHILE AVERTI, LE MÉLOMANE CURIEUX...

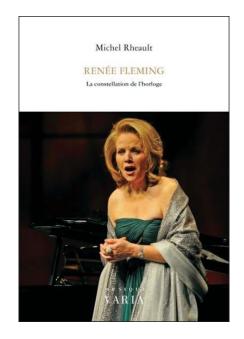
Michel Rheault, *Renée Fleming : La constellation de l'horloge* Montréal, Varia, 2020

Avec Renée Fleming: La constellation de l'horloge, son tout dernier essai paru en mars dernier, l'écrivain et auteur-compositeur-interprète québécois Michel Rheault peut aspirer au titre de musicographe – il le mérite. L'ouvrage offre un point de vue tout à fait singulier sur la carrière de la grande artiste lyrique à la renommée internationale qu'est Renée Fleming.

Comme on l'apprend en fin d'essai dans le chapitre intitulé « Retour vers le futur... des lendemains qui chantent », l'idée de consacrer un ouvrage à celle que l'on présente comme « la diva du peuple » résulte d'une conversation en 2014 avec un couple de mélomanes venu entendre, comme l'auteur, un récital non pas de Renée Fleming, mais de Barbara Hendricks, à la Maison symphonique de Montréal. L'échange mène à une question qui lui est posée sur ses goûts musicaux, sur ce qu'il écoute et pour quelles raisons. La réponse qu'il donne mérite d'être citée :

Alors, je raconte, brièvement, Fleming: sa voix. Et les disques, les siens et ceux des autres, des centaines de disques. Et les dizaines de bouquins : biographies, entretiens, traités de musicologie. Ma boulimie : soif de savoir. Et les soirées YouTube autour d'un air, un seul, interprété par une seule, deux, cinq, vingt voix si possible! Et Renée Fleming sur scène à Montréal, Québec, Toronto, New York. Tout ce qui, depuis 2002, s'est ouvert à moi! Superbe cadeau que je n'espérais pas! Tout ça, parce qu'un jour un papier injurieux, une critique méchante... Mon voisin, souriant, sort soudain de sa zone de confort, s'exclame en français : « C'est une belle histoire! ». Sa compagne, moins audacieuse, mais souriante aussi, s'offre le mot de la fin : « You should write it!». Ah oui! vous croyez...? (p. 180-181)

L'auteur y a cru, de toute évidence, et a ainsi consacré plusieurs autres années à explorer le parcours de Renée Fleming, puis à étudier sa carrière. L'étendue de ces recherches est illustrée par la présentation en fin d'ouvrage de repères bibliographiques, discographiques et vidéographiques (j'ai toutefois été surpris de ne pas retrouver dans la section « duos » le magnifique album *Under the Stars* enregistré avec le baryton-basse gallois Bryn Terfel et paru en 2003 sur étiquette Decca). Ces références ont été exploitées à fond dans l'essai structuré en trois chapitres précédés d'une ouverture



et suivis d'un épilogue. De manière générale, l'ouvrage révèle l'envergure de cette artiste lyrique d'exception pour laquelle l'auteur ne cache aucunement son admiration. Il se porte d'ailleurs à sa défense et offre une réplique musclée aux détracteurs de la chanteuse qu'ont été, à leurs heures, les critiques musicaux Claude Gingras et Christophe Huss.

L'essai décrit avec justesse l'étendue du répertoire lyrique abordé durant la carrière de la cantatrice américaine. Il rappelle son intérêt particulier pour les opéras de Richard Strauss qu'elle a notamment chantés sur la scène du Metropolitan Opera de New York, institution avec laquelle elle a entretenu une relation privilégiée. Michel Rheault aborde son choix d'épouser de multiples genres musicaux, notamment le folk, le jazz et le rock, et tous les reproches qu'on lui a faits à cet égard. Il ne néglige pas non plus son rôle de conseillère auprès du Kennedy Center de Washington ainsi qu'au Lyric Opera de Chicago qui est présenté, par l'auteur, comme son second port d'attache. Son activité caritative et son implication auprès d'organismes comme Sing for Hope et la Polyphony Foundation sont également mises en lumière.

L'essai de Michel Rheault est fait sur mesure pour l'opéraphile averti, mais plaira également au mélomane curieux... ou à quiconque voudrait s'initier à l'opéra. Je vous en recommande la lecture et compte quant à moi, appliquer le quatrième commandement du lecteur selon Daniel Pennac et exercer mon «droit de relire»!

Daniel Turp



L'auteur, Michel Rheault

Pourquoi ne pas présenter l'auteur en utilisant ses propres notes biographiques que l'on retrouve sur son site internet qui vaut d'ailleurs une visite (www.michelrheault.com):

«Je suis né en 1963. L'année de la mort de Jean Cocteau, d'Édith Piaf et de Francis Poulenc (fallait de la relève), l'année de la naissance de Whitney Houston, de Roch Voisine et de Georges Michael (rude concurrence). L'année, aussi, de l'assassinat de JFK, des premières manifestations du FLQ et du «I have a dream» de Luther King.

Enfance « normale » – pour le meilleur et pour le pire – du côté des Pays d'en haut. Études musicales : dix ans de piano classique. À l'instant d'entrer à l'université, il m'a fallu choisir entre la musique et la littérature. J'ai opté pour les mots. Études à l'UQÀM: baccalauréat, suivi d'un mémoire de maîtrise consacré au travail d'écriture et d'interprétation de Pauline Iulien (la musique n'était jamais loin). Puis l'écriture... Des nouvelles, de la poésie, des essais. Et des chansons. Beaucoup de chansons. Porté par les encouragements de Pauline, élaboration d'un premier tour de chant à titre d'auteurcompositeur-interprète, À mots ouverts. Puis d'autres spectacles solo : ...mais debout, Chansons à texte only for you, Microclimats et Dalida en contrechamp, présentés notamment à l'Atelier À L'ÉCART, à La Petite Licorne, au Théâtre de l'Esquisse et au Théâtre Plaza.

Et des collaborations: Finalement..., avec Johanne Prud'homme (l'une des plus belles voix féminines que j'aie jamais entendues), Vivra, vivra pas...?, avec, en plus de Johanne, Monique Paquin et Landriault, Pas comme ça, avec Monique Paquin, sans oublier The P.R. Project (!) toujours avec Johanne et avec Lucas Prud'homme-Rheault. Autant de spectacles qui auront habité les scènes du Petit Medley, des Zaricots, de l'Intendant, du Maître Chanteur et de la salle Claude-Léveillée».

Et il faut maintenant ajouter la publication en 2020, aux éditions Varia de l'essai *Renée* Fleming: la constellation de l'horloge! NDLR: En raison des mesures qui ont dû être prises par le gouvernement du Québec pour endiguer la pandémie de la maladie à coronavirus (COVID-19), plusieurs évènements qui devaient avoir lieu durant l'été, y compris la $10^{\rm e}$ édition du Festival d'opéra de Québec, le Festival d'opéra des Grandes Laurentides, les grands festivals de musique classique (Lanaudière, Domaine Forget et Orford), la Virée classique de l'Orchestre symphonique de Montréal ainsi que d'autres concerts et récitals ont été annulés. Le présent numéro ne comprend donc que le calendrier radiophonique auquel s'ajoute un calendrier numérique qui identifie 15 compagnies et festivals lyriques qui offrent une programmation en ligne.

PLACE À L'OPÉRA

Sur l'application OHdio le samedi à 12 h et le dimanche à 17 h (heure de l'est) Animation/Réalisation : Sylvia L'Écuyer

Rediffusion - Hommage aux compositeurs: Leonard Bernstein (1918-1970), Charles Gounod (1818-1893) et Claude Debussy (1862-1918)



DATE	OPÉRA
20, 21 juin	West Side Story et On the Town de Bernstein
27, 28 juin	La Nonne sanglante de Gounod
4, 5 juillet	La Chute de la maison Usher et Le Diable dans le beffroi de Debussy
11, 12 juillet	A Quiet Place de Bernstein
18, 19 juillet	La Colombe de Gounod
25, 26 juillet	Candide et Songfest de Bernstein

DATE	OPÉRA
1 ^{er} , 2 août	Mireille de Gounod
8, 9 août	Fidelio de Beethoven et La sonnambula de Bellini
15, 16 août	Mass de Bernstein
22, 23 août	Rodrigue et Chimène de Claude Debussy

L'émission sera de retour sur le web (www.icimusique.ca/placealopera) le samedi 29 août 2020 à 13 h et sur les ondes d'ICI MUSIQUE le dimanche 30 août 2020 à 20 h.

CALENDRIER ▶ NUMÉRIQUE

La liste suivante n'est pas exhaustive, pour identifier d'autres compagnies et festivals qui ont une programmation en ligne, vous pouvez consulter sur le site d'Opera America à l'adresse www.operaamerica.org/applications/schedule/index.aspx.

	COMPAGNIE	SITE ÉLECTRONIQUE		COMPAGNIE	SITE ÉLECTRONIQUE
BAYERISCHE STAATSOPER	Bayerische Staatsoper (Munich)	staatsoper.de	Opéra DE QUÉBEC	Opéra de Québec	operadequebec.com
CANADIANI OPERA COMPANY	Canadian Opera Company (Toronto)	coc.ca/Hub	DÉRA DE PARIS	Opéra national de Paris	operadeparis.fr
FESTIVAL BY MOVENCE	Festival d'Aix-en-Provence	festival-aix.com	\mathbb{B}	Palazetto Bru Zane (Centre de musique	hwy range com/fu/rankay
G LYNDEBOURNE	Festival de Glyndebourne	glyndebourne.com	PALAZZETTO BRU ZANE CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE	romantique française) (Florence)	bru-zane.com/fr/replay
LA MONNAIE / DE MUNT	La Monnaie (Bruxelles)	lamonnaie.be/fr	ROYAL OPERA HOUSE	Royal Opera House Covent Garden (Londres)	roh.org.uk
The Met ropolitan Opera	Metropolitan Opera de New York	metopera.org	STAATS OPER UNTER DEN LINDEN	Staatsoper unter den Linden (Berlin)	staatsoper-berlin.de
Pcomique	Opéra comique de Paris	opera-comique.com	THEATRE DESS DESS DESS DESS DESS DESS DESS DE	Théâtre des Champs-Élysées de Paris	theatrechampselysees.fr
OPERA DE MONTRÉAL	Opéra de Montréal	operademontreal.com	WIENER STAATSOPER	Wiener Staatsoper (Vienne)	wiener-staatsoper.at

LA CULTURE ET L'OPÉRA... À L'ÈRE PANDÉMIQUE

En insufflant le 1^{er} juin dernier 400 M\$ dans le secteur culturel, dont 250 M\$ d'argent neuf dans sa relance, François Legault, aux côtés de Nathalie Roy, sa ministre en titre, manifestait une bonne volonté et un désir d'apaiser les angoisses des artistes, mais allez résoudre la quadrature du cercle...

Cette pandémie qui a paralysé le Québec comme le reste du monde n'est pas tombée telle une comète sur un secteur culturel en plein essor, surtout dans le champ des arts dits classiques. Tout un contexte affaiblissait déjà ses voix porteuses. L'assaut du numérique constitue depuis plusieurs années une invitation pour le public à rester chez lui, hors des lieux de communion. Ainsi, la période de confinement n'aura fait qu'accélérer ce phénomène planétaire. Des petites boîtes ne survivront pas aux mois d'arrêt complet, ni à la fragile reprise : terribles pertes en vue.

Les directives sanitaires de distanciation physique, en place pour un bon moment, favorisent les spectacles de faible extension ; de quoi affermir encore l'empire des humoristes, déjà champions des salles et des tournées qui, se produisant souvent seuls, ont pu répéter durant une pause collective qui en aura paralysé tant d'autres.

Comment blâmer les autorités sanitaires et politiques de resserrer la vis quand la santé de la population est en jeu ? Mais sous le mot d'ordre du «Tout au numérique et à la captation», s'entrevoit une perte de terrain durable pour les arts de la scène. Programmations des saisons prochaines à effacer (remplacées par quoi ?), public clairsemé (et effrayé), artistes en distanciation sur les planches, moins d'interprètes. Plusieurs d'entre eux, faute d'initier eux-mêmes les projets, se voient voués au chômage.

Après avoir aidé la population à supporter le confinement à coups de vidéos souvent gratuites, l'ensemble du milieu culturel écope : spectacles, films, musées, séries télé, musique, festivals, librairies indépendantes. Le géant Renaud-Bray a sacrifié son maillon fragile mais essentiel qu'était Olivieri. Les éditeurs publient moins en 2020. Les propositions se raréfient toutes disciplines confondues, menaçant les œuvres à risque et les voix de la relève.

Même les productions de films et de séries télé se heurtent aux directives de distanciation : empoignades, baisers brûlants, comment les traduire, sinon par des spectacles hybrides, en partie virtuels ? Les salles de cinéma, sans artistes ni techniciens à protéger, peuvent plus facilement que d'autres joueurs jongler avec les mesures sanitaires instaurées.

Les arts vivants, premiers touchés

À telle enseigne, le théâtre, la musique classique, la danse, le cirque et l'opéra semblent bien mal logés. Ce dernier, art total, avec une fosse d'orchestre, un répertoire nourri de duos amoureux enlacés et de chœurs aux chanteurs et chanteuses entassés, repose sur une mécanique particulièrement imposante. L'art lyrique fait travailler une ruche: scénographes, chorégraphes, musiciens, danseurs, techniciens et j'en passe. À son horizon: moins d'interprètes en scène comme dans la fosse et des effets virtuels remplaçant ce qui ne peut être montré, faute de contacts physiques entre les artistes.

Le numérique menace les arts de la scène en invitant à la désertion des salles, mais les nouvelles plateformes aident par ailleurs les productions à étendre leur portée. Pour se positionner sur l'arène planétaire, un virage en ligne s'impose bel et bien ; déjà vital à court terme afin d'embaucher les artistes avant l'avènement d'un vaccin contre la COVID-19 et de maintenir les bannières au vent. Ainsi, l'OSM et l'OM se tournent pour l'instant vers la captation. À l'Opéra, le virage numérique du Met et de nombreuses institutions européennes s'est joué hors frontières. Au Québec,

sans diffusion des productions phares du passé, nos opéras rayonnent moins qu'ailleurs et devront s'ajuster.

qu'ailleurs et devront s'ajuster.

La pandémie, causant la rupture brutale des lieux de réunion, a affaibli un univers chancelant. Chez nous, les racines culturelles étaient déjà minces. L'enseignement au secondaire et au primaire, en négligeant les arts, a créé des fossés générationnels chez le public. Que le parascolaire ait dû à ce point compenser les lacunes de l'école n'est pas normal. Musées, théâtres, opéras, orchestres symphoniques, festivals de films, Salons du

livre et $tutti\ quanti$ ont érigé leurs propres ponts vers les générations montantes, à coups

d'efforts ciblés et de tarifs préférentiels. Notre

société a tendance à considérer les arts autres

que commerciaux comme une chasse-gardée

élitiste, sans tirer chaque citoyen vers le haut.

Grave erreur!

« Réinventez-vous en prenant le visage numérique » propose en substance Nathalie Roy. Le grand défi serait de recréer des liens profonds avec le public. Puisse cette parenthèse pandémique aider l'État à saisir les enjeux vitaux d'un avenir artistique à renouveler soit, mais pour l'inclure enfin, par vraie concertation de ministères, dans le quotidien de tout un chacun.

Odile Tremblay

L'art lyrique fait travailler

une ruche



On profite de l'été en continuant de se protéger!

La saison estivale vient tout juste de commencer, et comme plusieurs vacanciers vous êtes à la recherche d'activités. Pour connaître ce qui est permis, consultez le site Québec.ca/relance



呬"

Le succès du déconfinement repose sur l'engagement de tous à appliquer rigoureusement et en tout temps les consignes sanitaires.

Si vous présentez des symptômes s'apparentant à ceux de la COVID-19, restez à la maison, appelez au 1 877 644-4545 et prenez soin de vous.



Découvrir ou redécouvrir le Québec

Pour vous assurer d'explorer le Québec en toute sécurité, planifiez vos déplacements ainsi que votre séjour et informez-vous à l'avance des mesures sanitaires adoptées par les endroits que vous prévoyez visiter.

Consultez le site BonjourQuebec.com pour connaître les attraits à découvrir dans les différentes régions. Pour une escapade avec nuitées, profitez de 25 % de rabais sur le prix de vente de forfaits grâce à Explore Québec sur la route.

Il ne vous reste plus qu'à choisir votre destination et à partir à la découverte de véritables coins de paradis à proximité de chez vous.



Il est possible de louer des hébergements touristiques comme les chalets, les unités de prêt-à-camper, les yourtes ou les camps rustiques. Si vous préférez dormir dans un établissement hôtelier, vous pouvez le faire partout au Québec. Et pour ceux qui souhaitent séjourner en nature, vous pouvez louer certains emplacements de camping ou vous rendre dans une pourvoirie.

En tout temps, il est important que vous respectiez toutes les consignes sanitaires, dont celles liées aux rassemblements et à la distanciation physique.



Quoi faire au Québec durant l'été

Profiter des bienfaits de la nature

Si vous souhaitez décrocher au grand air, il est possible de partir à l'aventure en randonnée, en canot ou même à vélo. Et si vous aimez taquiner le poisson, vous pouvez en profiter pour aller pêcher une journée. Certains sentiers et certains lacs sont accessibles dans les parcs de la Sépaq et ailleurs au Québec. Pour plus de détails sur les activités offertes et les consignes sanitaires à respecter, consultez sepaq.com/covid-19

S'amuser en famille

Vous êtes à la recherche d'activités familiales amusantes? Vous pouvez dès maintenant rencontrer de fabuleux animaux lors d'une visite au zoo ou côtoyer la flore au cours d'une promenade dans les magnifiques jardins du Québec. Que vous souhaitiez découvrir les attractions les plus populaires du Québec ou les petits trésors cachés de votre région, profitez d'économies de 20 %, 30 % ou 40 % grâce au Passeport Attraits. Consultez le site Quebecvacances.com pour vous le procurer.

Et si vous souhaitez partir en excursion d'observation à bord d'un bateau pneumatique ou en croisière pour une journée, il est possible de le faire depuis le 1^{er} juillet 2020.



Vous êtes amateur d'art et de culture? Rendezvous dans un musée pour découvrir les expositions qui y sont présentées. Pour trouver un musée et connaître ses heures d'ouverture, informez-vous sur le site musees.qc.ca/fr/musées

Jouer dans l'eau

Vous cherchez un endroit pour vous prélasser au soleil et vous rafraichir dans l'eau? Yous pouvez désormais le faire sur les plages du Québec. Sable fin, chaises longues et parasols colorés, un véritable paradis pour les beaux jours d'été.

Si vous préférez explorer les lacs et les rivières, il est permis de le faire en planche à pagaie, en kayak ou à la voile. Et rappelez-vous que les personnes qui pratiquent ces activités doivent demeurer prudentes et respecter les mesures de sécurité afin d'éviter les risaues de novade.

Bouger à l'extérieur comme à l'intérieur

Vous aimez bouger et être actif? Vous pouvez reprendre vos activités sportives, qu'elles soient individuelles ou collectives et qu'elles se pratiquent à l'intérieur comme à l'extérieur. Il ne vous reste plus qu'à chausser vos espadrilles et à bouger.



Savourer les produits d'ici

Si vous souhaitez découvrir des produits d'ici, vous pouvez dès maintenant visiter les artisans transformateurs et les fermes agrotouristiques près de chez vous.

Vous pouvez également vous régaler dans un restaurant et en profiter pour manger sur une terrasse. Les restaurants qui ont ouvert leurs portes se sont adaptés afin de favoriser le maintien d'une distance physique de 2 mètres entre les clients, à moins qu'il ne s'agisse d'occupants d'une même résidence ou qu'une barrière physique permettant de limiter la contagion ne les sépare.



Passer du temps en famille et entre amis

Vous pouvez désormais inviter des convives à la maison à condition de respecter **toutes** les **consignes sanitaires**. Il faut se limiter à 10 personnes et garder une distance minimale de 2 mètres entre les individus des différents ménages. De plus, il est demandé de se limiter à des personnes d'un maximum de 3 ménages.

On compte sur vous pour trouver des solutions afin de réduire les risques de transmission du virus, par exemple en indiquant les noms des personnes sur les verres, en servant des plats dans des bols distincts en fonction des maisonnées et en faisant preuve de créativité.

Québec.ca/coronavirus





Soyez bienveillant et amusez-vous en toute sécurité.

Les informations fournies dans ce publireportage tiennent compte de la situation en date du 25 juin 2020. Comme la situation évolue rapidement, des changements pourraient survenir.

Consultez le site Web **Québec.ca/relance** pour connaître
les renseignements les plus à jour.















AB()N































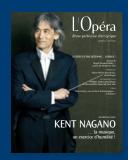
















Suivez *L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique* sur ses plateformes numériques

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