

« The Phantom of the Opera »

Stéphane Lépine

Numéro 63, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28002ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lépine, S. (1992). Compte rendu de [« The Phantom of the Opera »]. *Jeu*, (63), 159–162.

jugent nécessaire d'éliminer. Si leur *statu quo* n'est pas menacé, ils n'ont rien à se reprocher. En faire des voleurs et des criminels de droit commun est trop facile.

Tremblay et Barbeau sont des créateurs reconnus. S'ils ont choisi la version de Clurman, ce n'est pas naïvement. Ils ont certainement pesé longuement et consciencieusement le poids de leurs transformations. Ils ont interprété la pièce. Ils ont peut-être voulu souligner les conséquences de l'aliénation et de la dissidence au lieu de suivre l'obsession que Williams avait construite autour de *Lady*. Ils peuvent avoir trouvé la fin de Williams trop mélodramatique, trop bien polie. Comme Clurman avant eux, ils ont peut-être voulu ouvrir la pièce. Ce qui est certain, c'est qu'ils ont commis une version cohérente de la pièce et ont adressé théâtralement la question de la différence soulevée dans celle-ci. Il est possible que Barbeau n'ait que suivi ce que le décor proposait comme espace. L'image de la mort de *Lady* dans les bras de Val au centre de la scène est plus forte que celle de *Lady* morte seule dans un *recoïn côté cour*. Il n'en demeure pas moins que le sentiment d'incomplet et de froideur qui demeure après la représentation vient de ce non-respect de la réalité thématique de la pièce. Williams souhaitait que son texte retourne à sa forme originale, comme en témoignent la publication de ses œuvres complètes et la nouvelle traduction française de Couton. Barbeau et Tremblay ont choisi la version de Broadway. Ils ont jugé que cette version servait mieux leur visée de communication de l'œuvre au public québécois. *Dommage...? Peut-être.*

Bernard Lavoie

«The Phantom of the Opera»

Comédie musicale d'Andrew Lloyd Webber et Charles Hart, inspirée du roman de Gaston Leroux. Mise en scène : Harold Prince, assisté de Ruth Mitchell; livret : Richard Stilgoe et Andrew Lloyd Webber; paroles : Charles Hart et Richard Stilgoe; musique: Andrew Lloyd Webber; orchestration : David Cullen et Andrew Lloyd Weber; direction musicale : Derek Bate; décor : Maria Björnson; éclairages : Andrew Bridge; scénographie et chorégraphie : Gillian Lynne. Avec Mary Anne Barcelona (Carlotta Guidicelli), Suzanne Brown (Meg Giry), Patti Cohenour (Christine Daaé), Frederick Donaldson (Ubaldo Piangi), John Fanning (Monsieur Firmin), Jeff Hyslop (le Fantôme), Jayne Lewis (Madame Giry), David Rogers (Raoul, Vicomte de Chagny), Patrick Timney (Monsieur André); et Kristine Anderson, Stephen Beamish, Brad Cormier, June Crowley, Gary Dahl, Joel Katz, Alisa Kort, Aline Kutun, Michel Lafèche, Robert Meilleur, Louise-Marie Mennier, Todd Noel, Ronald Proulx, David Smeltzer, Allen Stewart-Coates, Diana Walker; et le corps de ballet de l'Opéra populaire composé de Samantha Adamson, Catriona Ferguson, Philippa Hayball, Jina Macintyre, Nathalie Nadeau et Amy Walsh. Production de Cameron Mackintosh en collaboration avec Tina Vanderheyden et The Really Useful Theatre Co. Canada, présentée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts du 12 novembre 1991 au 20 février 1992.

Grandeur et décadence d'un petit commerce d'illusions

Bien des gens furent étonnés par le succès foudroyant du *Fantôme de l'opéra*. À la réflexion, c'est plutôt l'insuccès qui aurait été surprenant car, sociologiquement, cette superproduction répond à une attente : dans un contexte de morosité et de privations économiques, l'invitation à la jouissance spectaculaire paraît offrir une sortie du tunnel. Et puis, en réestimant la nostalgie romantique de la part du rêve, de l'homme foncièrement bon que la cruauté de la nature ne saurait corrompre, *le Fantôme* canalise le refoulé du spectateur, l'épuise dans les vaines illusions d'un amour idéalisé. En offrant un semblant d'échappatoire à un triste quotidien, il renforce en fin de compte la frustration initiale des foules venues rêver.

Mais si ce spectacle est forcément rigoureux, efficace et surtout bien géré, il a une faiblesse : des antécédents. Il se trouve qu'il y a un film qui porte le même titre et qui figure, sinon comme un chef-d'œuvre, du moins comme un sommet du cinéma muet. *Le Fantôme de l'opéra* de Rupert Julian fut également produit à une époque de relâchement économique et politique précédant une crise (soit en 1925). Pourtant, tout oppose les deux œuvres. La version cinématographique appartient d'emblée aux années folles : c'est une production de prestige, à la fois belle et orgueilleuse, qui aligne les pyrotechnies visuelles et met en scène sa propre destruction. C'est un film qui, comme le *Batman* de Tim Burton ou *les Amants du Pont-Neuf* de Leos Carax, est tout entier fondé sur la notion de dépense — une dépense en pure perte — et s'organise autour d'une métaphore terriblement efficace, celle du masque camouflant l'horreur : la maison d'opéra est bâtie sur des goûts, les spectacles grandioses

qu'on y présente cachent un malaise de chaque instant (la peur que réapparaisse le fantôme) et le film lui-même, grandiloquent et même pompier, camoufle les rumeurs grandissantes de krach économique.

La comédie musicale d'Andrew Lloyd Webber et Charles Hart est pour sa part le parfait représentant d'un art nouveau riche, comparable à bien des égards à ces productions de l'Opéra de Houston que l'Opéra de Montréal se plaisait à inviter il y a quelques années. Adieu la liberté du récit, la révolte du style, les inventions jaillissantes et perverses ! Le metteur en scène cultive les effets spéciaux mais contrarie le poétique. Il cherche à «faire poétique» (promenades en barque dans les catacombes, miroirs réfléchissant des images fugitives, disparition merveilleuse de personnages), mais c'est l'efficacité dramatique, mélodramatique, qui est en réalité constamment travaillée, sollicitée. L'écriture de



Harold Prince applique le discours des années Reagan, nourri aux mamelles de la production et de l'efficacité, et ne joue que la perfection de l'effet et l'importance émotionnelle, lacrymale des situations.

Mais en fait, cela n'a rien d'étonnant, car ce qui s'exporte dans le monde sous le label américain, ce qui se vend comme tel et d'ailleurs fort bien, ne subsiste plus que sur fond de suppression radicale de toute signature personnelle. Ce n'est pas, bien sûr, une pure et simple disparition. Quelque chose est venu à la place, quelque chose a remplacé la mise en scène, quelque chose qui depuis un moment exigeait sa suppression. Ce quelque chose, c'est, au sens plus large et englobant aussi le cinéma, ce qu'on appelle les *effets spéciaux*. Il n'y a plus de mise en scène, il n'y a plus que des effets spéciaux. Il n'y a plus de metteur en scène, il n'y a plus que des spécialistes d'effets. J'entends par là non seulement les lustrés qui s'effondrent sur la scène, non seulement la magie scénique (qui, bien utilisée, peut donner *l'Oiseau vert* de Benno Besson présenté il y a de cela quelques années à la Nouvelle Compagnie Théâtrale), mais même le jeu des comédiens, cet *acting* performant jusqu'à la nausée pour des «livrets» tous fabriqués pareillement, à base de psychologie nulle et d'émotion mécanique. Dans ce contexte, le metteur en scène, le *director*, n'est plus qu'un spécialiste de la mise en scène, comme les comédiens sont des spécialistes de la comédie et les maquilleurs du maquillage. Ces spécialistes forcément hétéroclites cohabitent gentiment dans la perspective du produit à livrer, à l'arrivée forcément impersonnel et d'une fadeur

décourageante. Si l'un des effets spéciaux est plus important quantitativement que les autres, le produit aura la marque de cet effet et sera vendu sur le nom de son spécialiste : si cet effet est le jeu, ou l'émotion, on vend tel acteur ou telle chanteuse venu de New York en *guest star* (que le metteur en scène s'appelle Harold Prince ou Octave Clapoteau, tout le monde s'en fout!); si c'est la pyrotechnie, on vend le spécialiste qui a conçu IMAX, *Terminator 2* ou la dernière attraction à La Ronde. La standardisation d'effets qui résulte de cet état de chose a vampirisé et détruit la mise en scène et la fable, a fait que les «histoires» (cette donnée si peu moderne, mais que les années 1990 nous font redécouvrir) ne disent rigoureusement rien, qu'elles ne sont plus que des coquilles vides, des citrons pressés mille fois. Restent donc les effets, le rythme, toujours le même d'ailleurs, et une loi : montrer un maximum. Les effets spéciaux, c'est la pornographie du nouveau riche. On peut désormais tout montrer. Au cinéma, ce sont les culs, les muscles, les têtes qui explosent, les corps qui se vident, les tours qui brûlent; au spectacle, c'est une ville qui se transforme en barricade, des fantômes qui sortent des miroirs, sans jamais la magie d'un Cocteau pour nous éblouir... Il en résulte une surenchère permanente dans la vulgarité, le grimaçant, le bruyant, le scintillant, le tout à base de plastique gonflable, de liquides divers, de matières et de sentiments synthétiques, qui sont devenus la substance profonde de ce petit commerce d'illusions.

On ne dira jamais assez le mal que les effets spéciaux et cette esthétique de vidéoclips ont fait à la représentation. (D'ailleurs, il est remarquable de constater que plus la technique évolue, plus les standards de «fabrication» des grosses machines commerciales américaines comme le *Fantôme* baissent considérablement.) C'est ainsi qu'en montrant tout ce que le film de Rupert Julian évoquait, dissimulait (parfois maladroitement, c'est vrai), le metteur en scène Harold Prince obéit avec docilité et enthousiasme à cette malédiction hollywoodienne qui transforme automatiquement le «on peut montrer» par «on doit montrer». Et ce qu'on montre, c'est au bout du compte toujours la même chose : les changements à vue et l'ineffable quincaillerie pour



The Phantom of the Opera.
Photos extraites du programme de la tournée canadienne du spectacle.

éblouir la galerie qui a payé cher et veut en avoir pour son argent. «On doit montrer» veut dire que le metteur en scène, au point crucial où cette loi passe au niveau de l'application, n'a plus rien à dire : il est un tâcheron médiocre ou, au mieux, «compétent» qui délègue ses pouvoirs aux techniciens, aux spécialistes, qui eux savent comment faire disparaître Jeff Hyslop en fumée et laisser un masque à sa place. Misérable miracle!

Enfin, que le spectacle et le cinéma américains d'aujourd'hui se sentent obligés de se tourner vers le passé, d'appliquer leur savoir-faire et leur technique répugnante à la réalisation de *remakes* me semble mauvais signe. Car, il ne faut surtout pas se leurrer, les Américains ne reviennent pas à l'œuvre de Gaston Leroux pour convoquer amoureusement une référence littéraire ou esthétique; il s'agit plutôt, bien évidemment, de partir à la recherche d'un Graal ou d'une recette à succès perdu. Nababs des studios et producteurs de Broadway abandonnent progressivement une politique de scénarios originaux, au profit d'adaptations de pièces de théâtre, de best-sellers, d'œuvres appartenant au patrimoine culturel mondial et, curieusement, souvent européennes. D'où *le Fantôme de l'opéra*, *les Misérables*, *Boudu sauvé des eaux*, *Trois Hommes et un couffin* et autres *Cinéma Paradiso* version US. L'abandon de l'original ne coïncide pas avec l'intention de raconter des histoires (force de l'art américain) mais révèle que, à un moment de leur histoire, les Américains ont décidé de vivre sur leur «vieux gagné» et de cesser d'élaborer de nouvelles fictions. Les modèles étant déjà là et ayant fait leurs preuves, pourquoi risquer de s'aventurer dans de nouvelles avenues? Il suffit de les varier et de les agrémenter selon les événements, les circonstances et le paysage actuels. Mais cette résurgence des «classiques», des scénarios et des histoires du passé, s'accompagne curieusement d'une renaissance des fantômes qui, de *Poltergeist* à *Alice de Woody Allen*, en passant par *Ghost*, *Ghostbusters* et... *The Phantom of the Opera*, hantent les Américains, victimes de pulsions morbides et d'hallucinations, en proie à des terreurs ancestrales (et dévoilent leur gloire ou leurs fautes passées?). À travers toutes ces œuvres, l'Amérique démontre clairement qu'elle a perdu de vue ses visées et ne se retrouve plus que dans

ses visions. Déçue par un rêve de grandeur qu'elle n'est pas parvenue à concrétiser, profondément blessée par ses égarements passés et maintenant lassée par l'onirisme reaganien de ses yuppies aliénés, elle paraît se contenter aujourd'hui d'écouter ses bons ou mauvais esprits frapper. Ces fantômes ne seraient-ils donc rien d'autre que les manifestations de l'éternelle insatisfaction américaine?

Stéphane Lépine

«Eugène Onéguine»

Scènes lyriques en trois actes et sept tableaux. Livret de Konstantin S. Shilovsky et du compositeur, d'après le roman en vers d'Alexandre Sergueievitch Pouchkine. Musique de Piotr Ilitch Tchaïkovski. Mise en scène et chorégraphie : Kay Walker Castaldo; costumes : Michael Stennett; éclairages : Guy Simard; décors et accessoires : Robin Don. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Semyon Vekshtein. Avec Sergei Leiferkus, baryton (Eugène Onéguine), Joanne Kolomyjec, soprano (Tatiana), Vladimir Bogachov, ténor (Lensky), Maria Popescu, mezzo-soprano (Olga), Gabrielle Lavigne, mezzo-soprano (madame Larina), Stefan Szkarofsky, basse (prince Grémine), Thérèse Sevadjan, mezzo-soprano (Filipievna), Gordon Gietz, ténor (Triquet), Claude Grenier, basse (Zaretsky), Normand Richard, baryton (un paysan). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 22, 24, 27, 29 février et les 4 et 7 mars 1992.

Pour la musique d'abord

Il faudrait souligner tout de suite l'exceptionnelle qualité de la direction d'orchestre de Semyon Vekshtein. Dès les premières mesures de l'introduction, d'une mélancolie accablée, l'expression des cordes indiquait que le pathétique allait être conjuré en faveur de la retenue. Cette retenue contrôlée par la volonté est ce qui représente de façon juste la nature profonde de l'héroïne, Tatiana, immobilisée aux frontières du réel et du romanesque, entre rêve et réveil. C'est, parmi les personnages féminins d'opéra, l'un des plus attachants, parce qu'il est dénué de cette tendance à l'abnégation masochiste qui caractérise tant de ses consœurs italiennes; sa naïveté est fraîcheur et nulle complaisance n'auréole sa souffrance.