

« Kiss of the Spider Woman »

Alexandre Lazaridès

Numéro 74, 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28194ac>

[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

Lazaridès, A. (1995). Compte rendu de [« Kiss of the Spider Woman »]. *Jeu*, (74), 164–166.

« Kiss of the Spider Woman »

Livret de Terrence McNally, d'après le roman de Manuel Puig. Paroles de Fred Ebb. Musique : John Kander ; orchestration : Michael Gibson ; directeur musical : Rob Bowman. Mise en scène : Harold Prince, assisté de Ruth Mitchell ; décors et projections : Jerome Sirlin ; costumes : Florence Klotz ; éclairages : Howel Binkley ; son : Martin Levan ; chorégraphies : Vincent Paterson ; chorégraphies supplémentaires : Rob Marshall. Avec David Boyd (prisonnier, étalagiste chez Montoya), John Capes (Gabriel, un prisonnier), Juan Chioran (Molina), John Dossett (Valentin), Joshua Finkel (observateur d'Amnistie internationale, le prisonnier (Emilio), Rita Gardner (la mère de Molina), Robert Jensen (Marcos), Juliet Lambert (Marta), Julio Monge (prisonnier évadé), Gary Moss (fanatique, prisonnier), Chita Rivera (la femme-araignée, Aurora), Gary Schwartz (le prisonnier Fuentes), Sergio Trujillo (prisonnier torturé), Wade Williams (Esteban), Mark Zimmerman (le directeur de prison) et Lloyd Culbreath, Richard Montoya (les hommes d'Aurora, prisonniers). Production de Live Entertainment of Canada Inc., présentée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts du 25 janvier au 12 mars 1995.

La pub frappe encore

L'industrie américaine du spectacle se porte bien : le dossier de presse de *Kiss of the Spider Woman* est bien le plus volumineux — et le mieux illustré — que j'aie jamais vu. Y était représenté tout ce qu'un battage publicitaire peut avoir de plus imposant, de plus irréfutable : comptes rendus nombreux (et uniformément élogieux, comme il se doit) de la presse, spécialisée ou non ; énumération impressionnante de tous les prix plus ou moins prestigieux décrochés aux États-Unis et ailleurs ; biographies de tous les comédiens, techniciens et artistes ; bref, tout ce qui aurait laissé croire à un événement. Difficile de résister à ce matraquage de luxe qui semble, en effet, avoir joué à fond en faveur de cette production bien rodée qui poursuivait à

Montréal sa longue tournée nord-américaine, après avoir fait, dit-on, fureur à Broadway pendant plusieurs années. Nonobstant tous ces témoignages, et à part une scénographie d'une grande efficacité visuelle, le spectacle ne m'a guère semblé mériter tout cet encensement.

Une cohabitation forcée

C'était en soi un tour de force que de transformer en comédie musicale le roman de Manuel Puig, qui décrit l'évolution inattendue des relations entre deux hommes que l'emprisonnement contraint à la cohabitation dans une même cellule. Ils s'y sont retrouvés pour des raisons aussi opposées que leur personnalité : Molina est un homosexuel accusé d'avoir corrompu un jeune, et Valentin a été arrêté pour activisme ; le premier vit dans un monde complexe de rêves éthérés et de fantasmes angoissants, le second, plutôt macho, veut changer le monde et, partant, refuse de rêver. Le malentendu est d'abord total, mais la prison finira par rapprocher les deux détenus, de façon très intime même. Enfin, sur le point d'être libéré, Molina accepte de transmettre un message révolutionnaire pour son compagnon ; il le paiera de sa vie.

La gravité du propos ne pouvait évidemment passer telle quelle dans une comédie ; le délestage dramatique saute aux yeux. C'est ainsi que les heurts entre Molina et Valentin ressemblent ici à des scènes de ménage, parfois acerbes, d'autres fois cocasses ; les deux compères jouent à se chicaner et se donnent la réplique comme larrons en foire, le malentendu, d'ordre à la fois idéologique et disons sexuel, devenant prétexte pour jeux de mots et réparties fines ; par moments, on se serait cru en présence d'une « cage aux folles », et non dans une prison réputée terrible, où des individus sont enfermés en déni de toute

justice et souvent torturés. Les scènes de torture elles-mêmes étaient beaucoup trop stylisées pour créer un quelconque sentiment d'effroi.

Peut-être que le choix le plus incompréhensible de cette adaptation en est la fin, alors que Molina est ramené en prison et abattu devant Valentin qu'il exhorte, malgré ce chantage à la mort, à ne pas révéler aux bourreaux les secrets du parti. L'in vraisemblance de la situation est atténuée par la brièveté de la scène. Mais le pire vient ensuite. C'est le pastiche de comédie musicale auquel Molina — ou son fantôme —, accoutré d'un frac et d'un haut-de-forme d'un blanc immaculé, se livre après sa mort, comme s'il le faisait à partir d'un monde meilleur. Il le fait en compagnie d'Aurora, la vedette de cinéma qui hantait ses souvenirs et qui l'avait marqué par un de ses rôles, celui de la femme-araignée ; les autres personnages, installés au fond de la scène, et, sans doute, encore vivants, ne sont plus que des spectateurs

conquis par la performance du couple fantasmatique. Bien sûr, il faut comprendre par là que le rêve le plus tenace de Molina est enfin réalisé, celui d'être en représentation, à l'instar d'un grand acteur ; sauf que ce rêve réalisé de façon posthume (sceptiques, s'abstenir !) déréalise tout le drame de cette existence vouée à l'échec, consolée par la fiction et sauvée par l'amour. Ce pastiche de comédie musicale à l'intérieur de la comédie musicale devenait une invitation à ne pas prendre au sérieux tout ce que nous avons vu jusqu'alors. Mais tout le monde retrouvait ainsi, je veux dire *in extremis*, la bonne humeur un instant compromise.

De temps en temps, des moments « sérieux » sont exprimés sous forme de chanson mélo ou de réplique grandiloquente ; en réalité, le spectacle est structuré de telle manière que c'est le retour de la danse et de la chanson qui en est le but réel ; autrement dit, le divertissement. Le choix est défendable, sinon légitime,

Juan Chioran (Molina)
et John Dossett (Valentin).



mais était-il alors bien nécessaire de recourir au roman de Manuel Puig, dont il reste bien peu de substance en fin de compte ? N'aurait-on pas pu imaginer quelque scénario original ? Il est vrai que le roman, tout comme le film et la pièce qui en avaient déjà été tirés, constituait une publicité acquise qui pavait la voie au succès du spectacle.

« La légende vivante de Broadway »

Parmi les sept Tony Awards qui ont été décernés à *Kiss of the Spider Woman* en 1993, on trouve celui de « meilleure actrice pour une comédie musicale », décerné à la « légende vivante de Broadway », comme a été surnommée Chita Rivera. À soixante ans passés, elle incarne le personnage de la femme-araignée, mais une femme-araignée quelque peu fatiguée, dansant de façon appliquée et mimant, sans grande conviction, les gestes appris d'une énergie débordante. Ni les costumes rutilants ni le survoltage sonore ne réussissaient à donner le change ; quant à la voix, amplifiée et durcie par les micros, sa qualité essentielle n'était certes pas la nuance ou l'émotion. Autant dire que, de la « légende vivante », il ne reste tout juste que la légende.

Ce qu'il faut se résigner à appeler de la musique se déroulait avec des décibels par moments insoutenables ; en dépit de la qualité technique de l'amplification, l'absence de couleur des instruments électriques se faisait cruellement sentir. Il devenait parfois impossible de dire s'il y avait mélodie, tellement la toile de fond tonitruante dérangeait. Toutes les voix devant être amplifiées, ce qu'elles gagnaient en puissance, elles le perdaient en expression. Quant à la chorégraphie, elle était tout à fait convenue, et les danseurs, choisis apparemment sans grands égards pour leur sens du geste et du rythme, s'agitaient beaucoup sur scène sans qu'on puisse saisir

ou sentir ce qu'ils essayaient d'exprimer. Le cinéma et la télévision nous ont appris que Broadway savait faire bien mieux.

Pour rendre manifeste l'impression d'enfermement, le scénographe a conçu une immense grille qui sépare la scène dans toute sa largeur ; à elle seule, elle symbolise de façon inquiétante l'univers carcéral. Lors des changements de scène, cette grille se déplie ou se replie rapidement, comme un praticable, et tantôt se rapproche de l'avant-scène, tantôt s'en éloigne, ou bien encore se resserre pour devenir la cellule de Molina et de Valentin. Parfois, c'est dans un noir instantané et bref que sont opérés ces changements ; alors, au retour des lumières, l'on reste admiratif devant cette dextérité, cette magie propre à la scène. C'étaient les meilleurs moments de cette soirée, les seuls, en tout cas, qui m'aient laissé un souvenir que je souhaite conserver.

Alexandre Lazaridès

Chita Rivera,
la femme-araignée.

