

## Patrimoine cinématographique Mythologies à succès

Réal La Rochelle

Volume 10, numéro 3, avril-mai 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34144ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (1991). Patrimoine cinématographique : mythologies à succès. *Ciné-Bulles*, 10(3), 48–50.

## Mythologies à succès

par Réal La Rochelle

Pour que le roman de Gaston Leroux, paru en 1910, produise tant d'épigones au cinéma et au théâtre, il fallait bien qu'il véhicule des valeurs plus denses et plus durables que celles attribuées à la minceur littéraire de l'ouvrage.

**Le Fantôme de l'opéra** diffuse un double mythe : celui de la Belle et la Bête, archétype magnifié par Cocteau ; celui également de l'Opéra, de son baroque à la fois hideux et fascinant. De part et d'autre suinte dans ce sujet le bizarre fétichisme de ce que l'auteur, dans la préface du roman, appelle, avec un tremblement de plume à la Edgar Poe, l'ensevelissement de la voix vivante.

Ce Fantôme inquiétant et séducteur, épris de voix féminines et de tombeaux, a connu de nombreuses régénérations. Depuis 1925, six versions filmées, plusieurs adaptations théâtrales (deux en Angleterre en 1975 et 1984) et, durant la seule année 1978, un *musical off Broadway* et le ballet de Marcel Landowski. Pour couronner le tout, l'énorme talent d'Andrew Lloyd Webber inscrit ce sujet dans ce que dorénavant il faut appeler l'industrie culturelle du **Phantom**, dont sortira bientôt un autre film.

Dans ce contexte, comment se présente la projection-concert de la Cinémathèque québécoise, la troisième à ce jour après **la Nouvelle Babylone** et **City Lights**? En première à Montréal le 2 novembre 1990 et en reprise à Québec le 22, l'ensemble I Musici de Montréal et la soprano Claudine Côté étaient dirigés par Yuli Turovski.

La partition symphonique créée par Gabriel Thibodeau pour accompagner la version non sonorisée de 1925 (Rupert Julian, chez Universal), fut en fait précédée d'une autre, donnée à la Cinémathèque québécoise le 20 avril 1990. Version plus simple, devenue une sorte de maquette de la suivante, elle s'ordonnait autour du piano, du synthétiseur, d'une voix de soprano interprétant quelques extraits du **Faust** de Gounod, ainsi que la chanson originale **Tu m'amenas aux enfers**.



*Le Fantôme de l'opéra*, version de Rupert Julian, 1925, avec Lon Chaney (Photo : Collection Cinémathèque québécoise)

Deux traits se dégagent de cette première version. D'abord, le piano, dans l'accompagnement *live*, permettant un jeu d'improvisation devenu impossible pour la partition orchestrale ; par ailleurs, les arias du *Faust*, accompagnés au synthétiseur, donnaient à l'interprétation de la soprano Marie-Josèphe Lemay une atmosphère machiniste grinçante, propre à faire apparaître l'opéra, partie de la diégèse de ce film, comme une mécanique surannée. En contrepartie, les passages au piano se révélaient comme une lecture plus moderne du fil, déglagée du référent à l'opéra.

Cette double articulation a disparu dans la partition pour l'ensemble I Musici de Montréal. Les extraits du *Faust* et les autres parties musicales se trouvent davantage au même niveau stylistique, supprimant les écarts de sonorité, de son et d'écriture à l'œuvre dans la partition précédente. Il en résulte une composition certes plus brillante, davantage peut-être dans l'esprit néo-romantique de certains accompagnements symphoniques d'anciens films comme ceux de Carl Davis (Par exemple pour *Napoléon de Gance*, *Flesh and the Devil*, *Broken Blossoms*, *The Thief of Bagdad*, etc.), mais qui a secondarisé quelques trouvailles plus distancées de la version d'avril.

Il n'en demeure pas moins que ce *Fantôme de l'opéra* de Gabriel Thibodeau s'élève avantageusement au-dessus des autres partitions de la filmographie du sujet. Si l'on exclut *Phantom of the Paradise* (Brian de Palma, 1974), dont le récit et la musique sont d'un tout autre ordre par le jeu de l'adaptation libre en terrain rock-pop, il y a cinq films et téléfilms à l'enseigne du *Phantom of the Opera*. La version muette de Rupert Julian ; celle d'Arthur Lubin, encore chez Universal en 1943, musique de George Wagner (sic). Chez Hammer, en Grande-Bretagne, suit en 1962 la version « gothique » de Terence Fisher sur une musique d'Edwin Astley. Plus récemment deux téléfilms, produits encore en Angleterre : celui de Robert Markowitz en 1982, avec une trame musicale de Ralph Burns, et le dernier de Tony Richardson (1990), d'après la pièce d'Arthur Kopit, musique de John Addison.

Pour la version interprétée par Lon Chaney en 1925, il n'y a pas à ce jour d'analyse de la partition originale qui accompagna cette super production à sa sortie. À ce propos, il faut lire *Music for Silent Films. 1894-1929. A Guide*, de Gillian B. Anderson publié par la Library of Congress de Washington en 1988. On sait également peu de choses de la seconde



Le compositeur Gabriel Thibodeau (Photo : Alain Gauthier)

sortie de ce film en 1929-1930, qui fut augmenté de quelques dialogues, dit-on, et sans doute de musique (peut-être même de musique enregistrée ?) De sorte que la récente version restaurée avec une séquence en couleurs, celle-là même qui fut présentée par la Cinémathèque québécoise, a été sonorisée pour sa présentation sur la chaîne P.B.S., et accompagnée d'un concert d'orgue de Korla Pandit. Ce musicien, une sorte de Liberace californien, a produit pour ce *Phantom of the Opera* un long sirop improvisé sans idée directrice et sans épine dorsale, qui ne fait aucune allusion à l'opéra.

Cette version 1925 de Universal faisait explicitement référence au *Faust* de Gounod sur la scène de l'Opéra de Paris, le Palais Garnier. Les deux remakes suivants s'écartent pourtant de cette idée, choisissant plutôt la veine du *shadow opera*, comme le nomme Jeremy Tambling dans *Opera, Ideology and Film*, (St. Martin's Press, New York, 1987), sorte de faux opéra (d'opéra fantôme) créé par le musicien du film, comme Bernard Herrmann l'a fait du pseudo-opéra *Salammô* dans *Citizen Kane*.

Dans la version 1943, chez Universal encore, le compositeur George Wagner, à cause surtout des chanteurs Nelson Eddy et Susanna Foster, moule ce *Phantom* dans le *pattern* si prisé à Hollywood durant les années 30 et 40, celui de l'opéra en forme de *musical*. On y donne certes un extrait de *Martha* de von Flotow, mais la grande part de la musique

« ... Mon dossier en main, j'avais parcouru à nouveau le vaste domaine du fantôme, le formidable monument dont il avait fait son empire, et tout ce que mes yeux avaient vu, tout ce que mon esprit avait découvert corroborait admirablement les documents du Persan, quand une trouvaille merveilleuse vint couronner d'une façon définitive mes travaux.

« On se rappelle que dernièrement, en creusant le sous-sol de l'Opéra, pour y enterrer les voix phonographiées des artistes, le pic des ouvriers a mis à nu un cadavre ; or, j'ai eu tout de suite la preuve que ce cadavre était celui du fantôme de l'Opéra !

« J'ai fait toucher cette preuve, de la main, à l'administrateur lui-même, et maintenant, il m'est indifférent que les journaux racontent qu'on a trouvé là une victime de la Commune.

« Les malheureux qui ont été massacrés, lors de la Commune, dans les caves de l'Opéra, ne sont point enterrés de ce côté : je dirai où l'on peut retrouver leurs squelettes, bien loin de cette crypte immense où l'on avait accumulé, pendant le siège, toutes sortes de provisions de bouche. J'ai été mis sur cette trace en recherchant justement les restes du fantôme de l'Opéra, que je n'aurais pas retrouvés sans ce hasard inouï de l'ensevelissement des voix vivantes ! »

(Gaston Leroux, « Avant-propos », *le Fantôme de l'Opéra*, Livre de poche, 1959, pages 14 et 15)

lyrique tient dans un *shadow opera* en français, *Amour et gloire*, concocté sur des airs de Chopin, ainsi qu'un *Prince masqué de Caucasic*, en russe, cuisiné avec des emprunts à Tchaïkovski. Ce *Phantom* est donc une version dans la veine des *San Francisco* et *Maytime*, où les Jeanette MacDonald et Nelson Eddy popularisaient l'opéra européen en le coulant dans les formes du musical américain haut de gamme. De son côté, la version Terence Fischer de 1962 offre à Edwin Astley l'occasion de fabriquer le pseudo-opéra *The Tragedy of Joan of Arc*, donné sur la scène du Covent Garden, musique cryptomodern, sorte de sous-Michael Tippett sans grande résonance. Par ailleurs, le fantôme, sur son orgue souterrain, se paye l'ultra populaire *Toccate et fugue* de Bach, un des plus grands clichés de la musique classique au cinéma et sur disque.

Les deux téléfilms récents renouent pour leur part avec le *Faust* de Gounod. La production de 1982 place cet ouvrage lyrique à l'Opéra de Budapest (coproduction avec la Hongrie oblige). On y incorpore aussi de la musique tzigane, le reste de la partition appartenant au compositeur Ralph Burns. Pour sa part, la version récente de Tony Richardson, dont la musique originale est signée John Addison, donne quelques pages typiques du *Faust* (*La Valse, Ah ! je ris de me voir si belle en ce miroir, Anges purs*), complétées par des mélodies d'atmosphère de 'caf'conc' et des goguettes françaises, le tout soudé par la musique originale du compositeur. La version Fisher, selon une longue et tenace habitude dans l'industrie du film, n'indique pas au générique les noms des chanteurs lyriques. Celle de Richardson y pourvoit. Jean Dupouy, Jacques Mars, Michèle Lagrange et Gérard Garino interprètent les extraits du *Faust*, accompagnés par l'orchestre du Théâtre d'Opéra d'État Hongrois de Budapest.

Ces quatre versions, nonobstant leurs détours par le *shadow opera* ou le référent cliché du *Faust* de Gounod, s'en tiennent donc toutes à la structure de l'opéra typique lié à une musique originale de motifs fantastiques, agrémentés de ritournelles exotiques.

Exotisme en moins, ce même modèle est utilisé par Gabriel Thibodeau. Il en a toutefois développé plus largement les parties modernes, puisqu'il devait couvrir tout un long métrage muet où les séquences faustiennes tiennent une place plus réduite. De ce côté Thibodeau innove et développe une partition vivante, dynamique qui s'autorise parfois d'une certaine ironie sur le jeu théâtral mélodramatique des pellicules des années 20. À bien y penser, ces jeux de main-sur-le-cœur ou de bras-en-avant-repoussant-l'horreur ne sont-ils pas ceux qui persistent, encore aujourd'hui, dans tant de régies scéniques d'opéra non encore sorties du corset du XIX<sup>e</sup> siècle ?

On aurait pu souhaiter que Thibodeau pousse plus avant cette veine caustique distancée, s'inspirant par exemple de la bande dessinée, en particulier du personnage de Bianca Castafiore créée par Hergé. Néanmoins, malgré son acquiescement au cliché de l'opéra, cette version québécoise a une longueur d'avance sur toutes les autres partitions des *Fantôme*, et pourrait donner une très bonne trame de resonorisation pour la version restaurée de 1925. Ce faisant, ce travail ferait oublier celui que vient d'offrir à la télé le producteur John Hertz Ettliger. ■

## MÉTIERS DU SEPTIÈME ART

MÉTIERS DU SEPTIÈME ART

Le métier  
d'assistant-réalisateur  
au cinéma

Alain Chartrand  
avec la collaboration de  
Diane Cailhier



Le métier  
d'assistant-réalisateur  
au cinéma



LIDEC inc.  
4350, avenue de L'Hôtel-de-Ville  
Montréal (Québec) H2W 2H5  
Téléphone: (514) 843-5991  
Télécopieur: (514) 843-5252