

Compte rendu

« "Les misérables" »

Jean-Marc Larrue

Jeu : revue de théâtre, n° 59, 1991, p. 184-187.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/27534ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

«les misérables»

Épopée musicale d'Alain Boublil et de Claude-Michel Schönberg, inspirée de l'œuvre de Victor Hugo. Mise en scène et adaptation : John Caird; parolier : Herbert Kretzmer; musique : Claude-Michel Schönberg; paroles : Alain Boublil (français) et Herbert Kretzmer (anglais); décors : John Napier; éclairages : David Hersey; costumes : Andree Neofitou. Avec Robert Marien (Jean Valjean), Peter Zinko (Inspecteur Javert), Louise Pitre (Fantine), François Godin (Enjolras), Frayne McCarthy (Marius), Martine Fugère (Cosette), Stéphanie Martin (Éponine), André Thérien (Thénardier), Mireille Thibault (Madame Thénardier), Gabriel Kakon et Andrew Bauer-Gador (Gavroche), Clotilde Aras, Lily Russell et Adrienne Nye (Cosette enfant); et Dominique Blier, Marie-Claude Bourque-Hadad, Isabelle Corradi, Lisa Forget, Michelle Labonté, Sophie Lapierre, Julie Lafontaine, Linda Mailho, Eve Montpetit, Jasmine Roy, Paul Allard, Alexandre Beaulieu, Pierre Bénard, Norman-Robert Boie, Normand Carrière, Jean-Luke Côté, Sébastien Dhavernas, Daniel Jean, Pierre Ladouceur, Daniel Laflèche, Sylvain Landry, Joël Legendre, Mario Simard et Francis Sommer (la Troupe). Production de Cameron Mackintosh et d'Edwin et David Mirvish, présentée au Théâtre Saint-Denis du 17 janvier au 23 juin 1991.

un succès mérité

Le 23 juin 1991, «la plus populaire des comédies musicales» aura attiré près de 400 000 personnes au Québec seulement. Cet incontestable succès public est remarquable. D'une part, il prouve qu'il y a ici un public nombreux (prêt à payer le prix) pour ce type de spectacles à grand déploiement; d'autre part, il nous rappelle qu'il existe encore des spectacles dramatiques dont les qualités transcendent les frontières politiques et culturelles. Si les Québécois ont adoré *les Misérables*, les Anglais, les Israéliens, les Hongrois, les Américains, les Japonais (et j'en passe) ont fait de même. Les aptitudes à s'émouvoir, à s'émerveiller, sont bien universelles! Elles sont aussi éternelles. En voyant cette superproduction franco-anglo-new-yorkaise, je me souvenais que les plus grands succès (publics, commerciaux et critiques) du théâtre québécois, au début de ce siècle, avaient justement été des adaptations locales de grands succès de Broadway, qui étaient eux-mêmes des adaptations londoniennes des triomphes parisiens les plus marquants (*Monte Cristo*, *la Dame aux camélias*, etc.). On savait d'ailleurs à cette époque que la viabilité du théâtre montréalais n'était possible qu'à la condition que le public des régions périphériques assiste aux spectacles les plus coûteux. Il fallait, selon l'expression consacrée, que «la campagne

donne» pour que soit assurée la rentabilité d'une grosse production. Cette vérité n'a pas changé.

Les Misérables appartiennent donc à cette longue tradition du spectacle à grand déploiement conçu pour attirer les foules de partout. C'est en quelque sorte le modèle des multinationales appliqué au théâtre, doublé du modèle plus moderne de la globalisation des marchés. Le produit est unique, il respecte des normes strictes et uniformes, mais on prend soin de lui donner une coloration relativement locale. À Montréal, on a choisi de confier l'interprétation de l'œuvre à des artistes québécois qui chantent en français (et alternativement en anglais).

C'est en 1980 qu'une première version de ces *Misérables* était proposée au public du Palais des Sports de Paris. Cinq ans plus tard, le spectacle était repris à Londres. Entre temps, Alain Boublil (l'auteur des textes) et Claude-Michel Schönberg (le compositeur) avaient resserré l'intrigue, enrichi le spectacle de nouveaux airs et de nouvelles chansons (pour une durée supplémentaire de cinquante minutes). Surtout, sous l'influence d'un producteur londonien perspicace, Cameron Mackintosh, et de deux metteurs en scène anglais (Trevor Nunn et John Caird), ils ont su donner à cette vaste fresque historique une dimension véritablement théâtrale. En 1987, *les Misérables* triomphaient à New York. C'était la consécration définitive et le début d'une longue et lucrative carrière en tournée. La première canadienne de l'œuvre a eu lieu en mars 1989 (au Royal Alexandra de Toronto). Les droits de la production canadienne appartiennent d'ailleurs à Ed et à David Mirvish, ce qui fait que les (imposants) profits de la production montréalaise iront à Toronto!

«les misérables», de victor hugo à boublil Victor Hugo a mis près de trente ans (de 1845 à 1861) à rédiger ce puissant réquisitoire social (en dix volumes) qui marie, avec bonheur — mais avec quels débordements! — le discours politique au discours littéraire. Dans le genre, c'est un sommet. Œuvre d'engagement personnel et politique, *les Misérables* de Victor Hugo ont aussi toutes les caractéristiques, bonnes et mauvaises, du romantisme triomphant. La peinture sociale,



Robert Marien dans le rôle de Jean Valjean, personnage central des *Misérables*. Photo : Joanne Marcus.

d'abord minutieuse comme une description de Balzac, y est rapidement étouffée par le lyrisme du récit. *Les Misérables* doivent d'ailleurs beaucoup au roman-feuilleton à succès de la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui ne s'embarrasse ni de nuances ni de vraisemblances et qui parle «le langage du cœur».

La comédie musicale de Boublil et Schönberg a conservé cette caractéristique, mais elle a sacrifié toute la dimension politique, on serait tenté de dire philosophique, du drame de tous ces misérables, qu'elle réduit à une anecdote, à un prétexte. Pas de souffle révolutionnaire contagieux donc dans cette grande machine théâtrale, pas d'«élévation morale» si chère aux Romantiques, pas de révolte outrée contre les abus de l'injustice ou l'acharnement du sort.

Si Victor Hugo donne peu dans la psychologie, faisant davantage de ses personnages des symboles que des êtres vivants, Boublil opte délibérément pour la caricature. Il faut croire son Jean

Valjean sur parole quand il nous chante sur tous les tons qu'il est malheureux. De même, on comprend mal la déchirante crise du policier Javert. C'est un peu gênant quand on sait qu'il s'agit des principaux protagonistes. La même remarque s'appliquerait à tous les autres héros de ce drame, ce qui a pour résultat qu'on finit par se demander si ce menu peuple, crasseux et gouailleur, n'a pas ce qu'il mérite.

Oublions donc le discours moralisateur et édifiant de Victor Hugo et retenons de cette comédie musicale qu'elle décrit, dans un grand luxe, la misère d'un petit peuple d'opérette et qu'il y meurt très tendrement et très proprement beaucoup d'innocents charmants. Des enfants, des mamans, des étudiants courageux et blonds, une amoureuse dépitée. Du bien beau monde en somme, mais qui reste désespérément fictif. Cela, nous allons le voir, n'entrave pas l'émotion.

Une fois ceci accepté, on peut voir cette production pour ce qu'elle est, un *musical* ambitieux, qui exploite avec brio bien des recettes éprouvées mais sans sombrer dans la paresse, la vile copie, l'insignifiance. C'est du kitsch, bien sûr, mais un kitsch sophistiqué et intelligent.

la comédie musicale «les misérables»

Schönberg et Boublil ont conservé les moments-clés, les principaux personnages, le rythme et les excès du roman-fleuve original. Leur œuvre est divisée en deux actes et s'étend sur quatre périodes dont la dernière, à Paris en 1832, est particulièrement saisissante. La comédie musicale compte vingt-huit chansons (solos, duos, trios, avec ou sans chœur, et ensembles) qui vont du registre le plus dramatique aux airs les plus enjoués. Bien entendu, on exploite à fond le jeu des oppositions. Aux chansons les plus intimistes et les plus graves (en solo ou duo) succèdent presque systématiquement les grandes envolées chorales, de préférence comiques. L'attendrissant rêve d'enfant brisé («J'avais rêvé») de Fantine est à peine terminé que les prostituées racoleuses envahissent bruyamment la scène («Tu viens,

chéri?»). Fantine et Valjean ont tout juste conclu leur superbe complainte en duo («Un château dans les nuages»), que Maître Thénardier et sa bande s'éclatent dans le genre chanson à boire («Maître Thénardier»).

Ces oppositions sont d'autant plus efficaces qu'elles sont soulignées par une superbe scénographie. John Napier (décors), David Hersey (éclairages) et Andreeana Neofitou (costumes) ont bien illustré la sensibilité romantique, au point que, par moment, on croirait voir la *Liberté guidant le peuple* de Delacroix, le *3 mai 1808* de Goya, le *Portrait de la folle* de Géricault ou la *Marseillaise* de Rude. Tout y est : la composition picturale, le mouvement ample et généreux, un certain dynamisme qui, paradoxalement, évoque l'immobilité (peut-être à cause du plateau tournant). Et que dire des couleurs, véritable abécédaire de la sensibilité romantique? Elles vont du blanc étincelant et immaculé (la pureté romantique) aux beiges et jaunâtres miséreux; du rouge sang (de la révolte et de la douleur) aux gris, brun et vert sombre (de la multitude anonyme) ou au noir (de l'autorité). Tout cela est archi-connu, usé. Mais qu'importe puisqu'on est ému, puisque ça marche et puisque c'est beau!

Car la scène est belle, presque trop belle, presque trop plastique. Qu'on songe par exemple à ces imposants bidonvilles-barricades qui, transportés ailleurs, seraient de superbes œuvres d'art conceptuel (qui n'évoqueraient en rien la misère prolétarienne). Mais voilà, dès que la musique envahit cet espace bien *clean*, il s'anime et devient terriblement efficace, pathétique. La fusion est parfaite.

et l'interprétation

Si la scène est excellente, la direction d'acteurs est également très soignée, très précise. Les scènes de foule, en particulier, sont parfaitement réglées, les déplacements sur le plateau tournant (peut-être un peu trop utilisés?) ou sur les barricades le sont tout autant. On l'aura compris, la principale faiblesse de cette production réside dans les voix. Et puisque j'ai commencé cette critique avec un brin de nostalgie, je poursuivrai en regrettant que, dans une ville qui a connu tant

d'artistes lyriques de talent et qui a longtemps savouré les belles et puissantes voix de la Société canadienne d'opérette et des Variétés lyriques, on ne soit pas parvenu à trouver d'interprètes aux voix plus généreuses. Il est vrai que, dans ce genre, il faut souvent choisir entre acteurs et chanteurs, trancher entre la voix et le jeu. Visiblement, la production montréalaise a privilégié le jeu. Il est bon mais les voix, sauf en de rares exceptions, sont très moyennes. Robert Marien, qui devrait dominer cette distribution, de sa carrure et de son chant, est au contraire dominé par elle. Il apparaît fluet, chétif, malgré les effets amplificateurs de la sono. Et quand il donne dans les registres aigus, il prend une voix de *falsette* plutôt désagréable. On en arrive à regretter que Daniel Lafèche ou Mario Simard — ses doublures —, dont on distingue bien les voix à certaines occasions, ne le remplacent pas plus souvent.

Peter Zinko (Javert) a, quant à lui, une belle voix de baryton. Mais Zinko chante plus qu'il ne joue, et son interprétation a quelque chose de trop figé, d'exagérément statique (un peu à la façon de l'opéra traditionnel). On comprend bien qu'il incarne la rigueur du devoir et l'intransigeance, mais tout de même! Louise Pitre (Fantine) a une jolie petite voix qui, malheureusement, s'épuise en inutiles trémolos. Outre celle des enfants (Gabriel Kakon en Gavroche et Lily Russell en Éponine), les plus belles prestations vocales sont celles de Normand Carrière (l'Evêque), de Mireille Thibault (Mme Thénardier) et d'André Thérien (Maître Thénardier). Chez ces deux derniers, la qualité de la voix appuie la souplesse du jeu, ce qui aurait dû être la règle. Le reste de la distribution comprend d'autres belles petites voix, mais rien d'inoubliable ou de transcendant. Ceci explique l'effet des chœurs et des ensembles.

On objectera sans doute qu'une comédie musicale n'est pas un opéra ou une suite de *lieder*; cela ne m'empêche pas de rêver à ce qu'aurait pu être ce spectacle avec des voix plus travaillées et mieux maîtrisées. Un splendide feu d'artifice visuel et musical, avec ses images inoubliables, ses airs accrocheurs et ses vers plus qu'honnêtes. Mince consolation, il paraît que les voix montréalaises

sont meilleures que celles de Londres!

En dépit de ces faiblesses, *les Misérables* est l'un des spectacles les plus marquants de l'année à Montréal. C'est aussi le plus grand succès commercial. Il a démontré qu'en ces périodes dépressives, où nos théâtres sont désertés, il y a encore un vaste public prêt à s'émerveiller et à s'émouvoir, tout simplement. Espérons qu'il ne faudra pas attendre *Miss Saigon*, de ce même duo gagnant (Schönberg-Boublil), pour que ce public soit à nouveau sollicité.

jean-marc larrue

«train d'enfer»

Chorégraphie de Ginette Laurin. Travail d'interprétation avec les danseurs : Alice Ronfard; scénographie : Stéphane Roy; costumes : Jean-Yves Cadieux; éclairages : Jean Philippe Trépanier; musique originale : Gaétan Leboeuf. Danseurs : Marc Boivin, Pierre-André Côté, Carole Courtois, Jennifer Dressler, Scott Kemp, Mireille Leblanc, Natalie Morin et Claudia Rodrigue. Coproduction de la Société de la Place des Arts et d'O Vertigo Danse en collaboration avec *le Devoir*, présentée au Théâtre Maisonneuve les 18, 19 et 20 avril 1991.

passage

Au départ il y a un lieu : une gare désertée où déambulent que quelques passagers en transit. Ces voyageurs sont en attente, joyeuse ou pérorilleuse, et ne savent ce qu'il adviendra de ce temps qui s'écoule, mort lente ou possible renaissance. Ils reviennent d'un long voyage, retrouvent amis, amant, parents; ils sont sur le point de partir et n'arrivent pas à rompre les liens. Ou peut-être ont-ils délibérément raté leur train. «À l'image du duo pathétique et dérisoire formé par Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, [ils] n'accomplissent d'autre voyage que celui qui mène au cœur de l'immobilité¹.» Car cette gare, en fait, est moins un endroit de départs et d'arrivées que le lieu de tous les passages : ce lieu par lequel ces nomades-nés doivent passer pour parvenir là où ils veulent aller, pour parvenir à

être ce qu'ils souhaitent être... Ce lieu où, pour paraphraser Mallarmé, «tout aura lieu par le lieu».

Très vite, ces personnages sentent intuitivement qu'il leur faut bouger, que quelque chose doit arriver pour qu'ils puissent échapper à cette attente vaine. En une seule scène d'ouverture où une jeune femme, valise en main, revient d'on ne sait où et ouvre les bras à toutes les expressions, à tous les gestes de l'accueil (scène d'abord lente puis de plus en plus rapide, qui m'a rappelé par ailleurs ce moment insoutenable et cruel du *Café Müller* de Pina Bausch, où un couple s'enlace et se défait inlassablement), Ginette Laurin installe son *Train d'enfer* et met en place plusieurs microfictions. Ce qu'on croit n'être au départ qu'un prologue s'étend bien plus longuement : errance (sur un train d'enfer), corps qui s'étreignent et se cherchent, êtres livrés à leurs pensées, qui vont et viennent, se rencontrent et se quittent, passent et trépassent dans cette vaste salle des pas perdus. La réussite exemplaire de cette chorégraphie réside à mon sens dans cette capacité à mettre en œuvre une esthétique de l'effleurement, à entrecroiser et à laisser flotter ces microfictions à la fois banalement quotidiennes et hautement poétiques. Mais de toutes ces fictions se dégage évidemment une ligne, à partir de laquelle se créent les relations ou les rencontres entre personnages, et cette ligne, ce trajet commun pourrait bien être la recherche d'un moyen de *transport*. Tous ces hommes et toutes ces femmes sans adresse, tous les passagers solitaires de cette gare recherchent non pas une vérité essentielle, mais bien plutôt un moyen de s'échapper, de partir, de s'envoler, de s'ouvrir à l'Autre.

Toujours, le langage de Ginette Laurin émerge. Cet art qu'elle a de transmettre l'immédiateté et la fièvre de la sensation, de donner de la noblesse à ce qui *a priori* n'en a pas, ou plutôt d'aller vers la noblesse — il faut pour cela être généreusement à l'écoute du monde, là où il n'est pas évident qu'elle soit. Ginette Laurin sait également jouer simultanément sur deux plans (ou deux vitesses) : celle des fragments et celle de leur addition — les fragments eux-mêmes étant de durée variable, allant du solo (ou

1. Note tirée du programme.