

**Un fantôme opératique ou l'hybridité générique dans
The Phantom of the Opera (1986) de Andrew Lloyd Webber :
entre opéra et comédie musicale.**

Jean-Philippe Heberlé, Professeur, Université Paul Verlaine, Metz

The Phantom of the Opera (1986) est la comédie musicale la plus populaire du compositeur britannique Andrew Lloyd Webber, qui écrit également la musique de *Joseph and The Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), de *Jesus Christ Superstar* (1970), d'*Evita* (1976), de *Cats* (1981), de *Starlight Express* (1984), d'*Aspects of Love* (1989), ou encore de *Sunset Boulevard* (1993) pour ne citer que certaines de ses comédies musicales les plus prisées. Les paroles de *The Phantom of the Opera* sont de Charles Hart et, dans une moindre mesure, de Richard Stilgoe. Quant à la contribution de Mike Batt, elle se cantonne, pour la chanson-titre, à l'ajout de quelques vers à ceux écrits par les deux auteurs précédemment cités. Inspiré du livre du romancier français Gaston Leroux, le livret qui sert de base aux paroliers est de Richard Stilgoe et Andrew Lloyd Webber. La première de l'œuvre eut lieu au *Her Majesty's Theatre* à Londres le 9 octobre 1986. Depuis cette date, elle se joue sans discontinuité, devenant à ce jour, après *Les Misérables* de Alain Boublil et Claude-Michel Schoenberg, la comédie musicale la plus jouée dans la capitale britannique. La première américaine eut lieu le 26 janvier 1988 au *Majestic Theatre* à New York et elle est à ce jour la comédie musicale ayant tenu le plus longtemps l'affiche à Broadway. *The Phantom of the Opera* figure donc ainsi parmi les comédies musicales les plus populaires de toute l'histoire du genre. Cependant, l'intérêt de cette comédie musicale réside avant tout dans son caractère hybride. En effet, contrairement à *Jesus Christ Superstar*, par exemple, et à la plupart des œuvres de Andrew Lloyd Webber qui lui sont antérieures, il s'agit de la première à laisser une large part à un orchestre « classique ». Même si le compositeur anglais ira encore plus loin dans l'intégration de la musique classique dans *Aspects of Love*, l'hybridité entre musique populaire et musique savante mérite que l'on s'y intéresse plus particulièrement. Parce que *The Phantom of the Opera* est à la croisée de deux genres (opéra et comédie musicale), on étudiera plus

particulièrement la tension entre les éléments purement populaires et les éléments plus savants, la tension entre influences nationales (masque jacobéen, pop anglaise, etc.) et influences étrangères (comédie musicale américaine, opéra italien, etc.), ainsi que la manière dont le recours au procédé de la mise en abyme contribue à mettre en exergue la dimension méta-opératique de l'œuvre.

Analyser les tensions génériques dans *The Phantom of the Opera*, revient, tout d'abord, à analyser la transposition du roman de Gaston Leroux en livret de comédie musicale par Richard Stilgoe et Andrew Lloyd Webber, car bon nombre de ces tensions proviennent de certains choix opérés par les deux hommes dans leur adaptation du livre, dont les différentes versions, en particulier cinématographiques, en ont fait un classique de la littérature gothique du début du XX^e siècle. En effet, si certains changements entre l'hypotexte et l'hypertexte sont nécessaires, parce que, comme pour toute œuvre relevant du théâtre musical, ils sont liés autant à la nécessité d'adapter l'histoire à la durée d'une comédie musicale qu'à la nécessité de laisser à la musique toute sa place dans un genre qui, comme l'opéra, fonctionne idéalement par l'alliance des mots et des notes, d'autres changements, non moins importants, relèvent de choix délibérés des librettistes, qui cherchent à introduire certaines différences pour marquer l'hypertexte de leur empreinte, ou pour élargir les thèmes et questions abordés au-delà de ce que l'on peut trouver dans l'œuvre source.

Si, comme l'écrit John Snelson dans le très fouillé et très équilibré livre qu'il consacra en 2004 à Andrew Lloyd Webber, le livret de *The Phantom of the Opera*, contrairement à beaucoup d'adaptations cinématographiques, respecte l'essentiel de l'intrigue du roman de Leroux, il n'en demeure pas moins que certains points diffèrent et que l'on ne s'accordera que partiellement avec son jugement :

Depuis 1925, l'histoire a été l'objet de multiples adaptations cinématographiques dans lesquelles le personnage titre a été montré de différentes façons. Il fut présenté sous les traits d'un compositeur qui cherchait à se venger d'un aristocrate qui lui avait volé son œuvre en déclarant qu'il en était lui-même l'auteur (Herbert Lom en 1962) mais aussi comme le fils distingué d'un agent artistique (Charles Dance en 1980). La comédie musicale de Lloyd Webber ne prend pas de telles

libertés puisqu'elle garde l'essentiel des éléments de l'intrigue du roman.
(SNELSON : 80)

Si, le lieu (le Palais Garnier) et l'époque (les années 1880) sont les mêmes que dans le roman, si l'on retrouve les personnages principaux, à l'exception du Persan, si l'intrigue romantique, aussi bien dans l'ouvrage de Leroux que dans la comédie musicale, tourne autour d'une rivalité amoureuse entre le fantôme et Raoul, tous deux amoureux de Christine Daaé, le début et la fin de l'hypertexte sont différents de ceux de l'hypotexte. En effet, la comédie musicale s'ouvre sur un prologue où différents objets qui furent retrouvés au Palais Garnier sont mis aux enchères. Parmi les personnes assistant à la vente se trouve Raoul, Vicomte de Chagny. Il est désormais âgé (l'action est censée se dérouler vers 1910) et il se déplace en chaise roulante. Le Vicomte de Chagny achète une boîte à musique ayant appartenu à Erik, le fantôme de l'opéra. Un chandelier, portant le numéro de la Bête, puisqu'il s'agit du lot 666, figure parmi les autres objets. Il s'agit du chandelier qui tomba lors d'une représentation à l'opéra et qui tua une spectatrice. Lorsque le commissaire priseur allume le chandelier, celui-ci retrouve sa place au plafond de la salle et l'action retourne une trentaine d'année en arrière pour reprendre le cours de l'intrigue en étant effectivement plus fidèle au roman de Leroux. Les personnages sont ceux que l'on trouve chez Leroux, ils portent le même nom que dans son roman, à l'exception des deux directeurs de l'opéra qui, au lieu de se prénommer et de se nommer M. Armand Moncharmin et M. Firmin Richard, s'appellent respectivement M. Gilles André et M. Richard Firmin.

En revanche, certains épisodes sont supprimés, modifiés ou développés. Par exemple, la suppression des scènes avec le Persan, comme celles de la chambre des supplices, s'explique sans doute classiquement de manière opératique par la nécessité d'opérer des choix afin d'adapter la durée de l'histoire au format d'une comédie musicale. En outre, comme les personnages principaux sont caractérisés musicalement par une signature musicale qui leur est propre, le personnage du Persan aurait très vraisemblablement eu la sienne, allongeant d'autant la partition. Enfin, puisque la dimension maléfique du fantôme, telle qu'elle transparait dans les scènes de la chambre des supplices, se manifeste dans d'autres épisodes, conservés par les librettistes, leurs transpositions musico-

théâtrales n'auraient sans doute rien apporté de nouveaux sur ce plan, d'autant que nous verrons que la musique, comme dans un opéra, se charge aussi de véhiculer cette dimension maléfique du personnage. Quant à la modification ou au développement de certains éléments de l'intrigue du roman de Leroux, on citera, comme principale modification d'importance, la fin de l'œuvre. Chez le romancier français, le fantôme meurt. Le roman se termine d'ailleurs sur la découverte de son squelette dans les sous-sols de l'opéra :

Le squelette se trouvait tout près de la petite fontaine, à cet endroit où pour la première fois, quand il l'entraîna dans les dessous du théâtre, l'Ange de la musique avait tenu dans ses bras tremblants Christine Daaé évanouie (LEROUX : 342).

On notera au passage la culture opératique de Gaston Leroux puisque le lieu (une fontaine) où Christine et le fantôme se rencontrent n'est pas sans rappeler celui où Edgardo et Lucia se retrouvent à la scène 2 de l'acte 1 de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Si dans le roman de Leroux le fantôme meurt, il n'en est rien dans la comédie musicale de Lloyd Webber puisqu'il échappe à ses poursuivants. Le principal intérêt d'une telle différence, si elle rend moins tragique l'histoire entre le fantôme et Christine, est de laisser également la porte ouverte à l'écriture d'une suite, même si Lloyd Webber déclare dans le livret accompagnant le CD de l'enregistrement de *Love Never Dies* (2010) – la suite de *The Phantom of the Opera* – que l'idée d'écrire une suite ne germa dans son esprit qu'au début des années 1990 :

Love Never Dies a été en gestation, de façon intermittente, pendant vingt ans. Vers 1990, j'ai eu l'idée d'écrire une suite à l'histoire du fantôme et de Christine en situant l'action à New York au tournant du siècle. (LLOYD WEBBER 2010 : 2)

Hormis le recours à des procédés de modification ou de suppression, les auteurs du livret de la comédie musicale brodent également quelques ajouts à partir de certains détails figurant dans le roman. C'est ce que font les librettistes à partir de la partition fictive composée par le fantôme et mentionnée dans le roman de Leroux. Dans le roman, chapitre XIII, Erik (le fantôme) joue des extraits de son opéra, *Don Juan triomphant*, après que Christine lui a arraché son masque. L'opéra fictif est encore mentionné à plusieurs reprises et on apprend finalement

chapitre XXIII que le fantôme a achevé la partition de son magnus opus : « *Don Juan Triomphant* est terminé, maintenant je veux vivre comme tout le monde » (LEROUX : 281). Cependant, contrairement à ce qui se produit dans la comédie musicale, Erik n'exige pas auprès des deux directeurs de l'opéra que Christine obtienne le rôle féminin principal dans *Don Juan Triomphant*. En revanche, il veille à ce que Carlotta soit remplacée par Christine Daaé pour le rôle de Marguerite durant les prochaines représentations du *Faust* de Charles Gounod. Or, *Faust* n'apparaît nulle part dans *The Phantom of the Opera*, que ce soit par la citation d'extraits musicaux ou par simple allusion de la part les autres protagonistes. Les opéras cités dans le roman, qu'il s'agisse par exemple de *Hamlet* d'Ambroise Thomas, de *La Juive* de Jacques Fromental Halévy, du *Roi de Lahore* de Jules Massenet ou encore de *La Flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, n'apparaissent pas dans la comédie musicale de Lloyd Webber. Si Leroux mentionne ces opéras dans son roman, c'est parce que non seulement ils lui permettent de montrer qu'il a une très bonne connaissance du répertoire joué au Palais Garnier à la fin du XIX^e siècle, mais aussi parce qu'ils servent à la fois de mise en abyme à certains aspects de l'intrigue générale, ce qu'a très bien montré John Snelson dans son ouvrage (SNELSON : 106), et parce qu'ils servent avant tout à ancrer son récit dans le réel, à créer un « effet de réel » pour reprendre l'expression de Roland Barthes, car n'oublions pas que Leroux cherche d'emblée dans son avant-propos à nous faire croire que l'histoire qu'il nous conte est véridique. La première phrase du roman est d'ailleurs celle-ci : « le fantôme de l'opéra a existé » (LEROUX : 7).

De leur côté, Andrew Lloyd Webber et Richard Stilgoe ne cherchent pas à faire croire à leurs spectateurs que l'histoire qu'ils racontent est vraie. Ils cherchent avant tout à les distraire avec une histoire d'amour, une romance. Si, initialement, Andrew Lloyd Webber souhaitait citer des extraits de véritables opéras comme nous le rappelle John Snelson (SNELSON : 106), il opta finalement pour le pastiche en composant et citant quelques mesures de trois opéras fictifs. Hormis *Don Juan Triomphant* (Acte 2, scène 7) et *Il Muto* (Act 1, scène 9), il composa des extraits d'un premier opéra pastiche (Acte 1, scène 1) : *Hannibal*. D'une certaine manière, comme les opéras cités par Leroux, ils renvoient aussi parfois à la situation des personnages principaux et à certains

éléments de l'intrigue, mais ces trois opéras sont aussi autant d'opéra dans la comédie musicale, autant de mise en abyme de l'hybridité générique de *The Phantom of the Opera*. Le premier de ces opéras pastiches est *Hannibal*, œuvre du compositeur fictif Chalumeau pour laquelle bon nombre de commentateurs s'accordent à voir un pastiche du grand opéra romantique français et, plus particulièrement, du style opératique et musical de Meyerbeer. On rappellera ici que le pastiche est l'imitation du style d'un auteur sans intention ironique, contrairement à la parodie. Le caractère hybride de cet opéra fictif est remarquable car il combine à la fois un pastiche du style de Meyerbeer (final du grand air opératique de Carlotta et chœur des amis de Hannibal) avec une musique plus mélodique et légère, qui n'exige pas une voix de chanteuse formée nécessairement au chant d'opéra. En effet, l'un des airs de l'acte 3 d'*Hannibal*, « Think of me » ressemble plus à une mélodie « classique » de comédie musicale qu'à un air d'opéra puisqu'il s'agit d'une ballade pop. Cet air chanté d'abord par Carlotta puis par Christine semble d'ailleurs mieux convenir à la voix de « *crossover* » de Sarah Brightman (Christine dans la distribution originale du West End) qu'à celle « opératique » de Rosemary Ashe (Carlotta dans la même distribution originale). En fait, cette hybridité d'*Hannibal* ne semble être que le reflet de l'hybridité de la partition générale de *The Phantom of the Opera* car, même si les références opératiques, tant génériques que musicales, sont très prégnantes dans la partition, il s'agit ici en fait d'une comédie musicale et non d'un opéra. La présence d'éléments musicaux aisément rattachables à la tradition de la comédie musicale dans un opéra peut sans doute s'expliquer par la volonté de Lloyd Webber de souligner la parenté entre les deux genres. Une parenté qu'ont d'ailleurs soulignée d'autres compositeurs. À titre d'exemple, on citera Leonard Bernstein qui enregistra, quelques années avant sa mort, une version opératique de *West Side Story*, ou encore le compositeur britannique contemporain Jonathan Dove, dont la partition de son opéra *The Adventures of Pinocchio* doit aussi beaucoup à la comédie musicale. Peut-être que Lloyd Webber, qui a quelques velléités – ce dont témoigne son *Requiem* (1984) – à être reconnu comme un « véritable » compositeur, cherche à ennoblir la comédie musicale en la rapprochant de l'opéra. Il n'en demeure pas moins que *The Phantom of the Opera* est avant tout une comédie musicale qui doit être appréciée comme telle. Son succès à Broadway et dans le West End londonien repose avant tout

sur la facilité qu'a le spectateur ou l'auditeur de retenir, voire de chanter, les principales mélodies. Lloyd Webber chercha à s'adresser au plus grand nombre et écrivit une œuvre populaire, même s'il y a inséré des éléments propres à la musique savante. De surcroît, preuve qu'il s'agit d'un œuvre populaire, aucun opéra, *a fortiori* un opéra contemporain, ne saurait tenir l'affiche aussi longtemps que l'œuvre de Lloyd Webber. Les autres opéras dans l'opéra sont des pastiches d'un opéra classique et d'un opéra du XX^e siècle. *Il Muto* du compositeur fictif Albrizzio est un pastiche d'opéra mozartien, plus particulièrement un pastiche des *Noce de Figaro*, comme le laisse suggérer l'air de la comtesse où elle s'adresse à un certain Serafimo qui n'est pas sans rappeler Chérubin :

La comtesse (Carlotta)

Serafimo – va-t'en

(Elle arrache la jupe que porte Serafimo et on découvre ses bretelles)

Tu ne peux t'empêcher de m'embrasser quand mon mari n'est pas là !

Pauvre fou, il me fait rire !

Ha ! ha !

Ha ! ha !

Il est temps que je trouve une meilleure moitié !

(*The Phantom of the Opera* : Act 1, scene 9)

On retrouve également un ballet, comme dans l'opéra de Mozart (on pensera au fandango de la fin de l'acte 3 sur lequel dansent les paysans). Ce ballet dans l'opéra est aussi la répétition à une échelle réduite de la structure de la comédie musicale qui comporte des airs mais aussi un « ballet » intitulé « masquerade » au début de l'acte 2. Le titre de « masquerade » n'est pas non plus sans rappeler un divertissement de cour anglais très en vogue à l'époque jacobéenne. Quant aux vocalises sur les « ha ha », elles nous font penser à celles de l'Air de la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* de Mozart, opéra qui est d'ailleurs cité par Gaston Leroux parmi ceux figurant au répertoire de l'opéra de Paris à la fin du XIX^e siècle. Des trois opéras dans l'opéra c'est le seul qui ne combine pas d'éléments empruntés à la fois au monde de l'opéra et à celui de la comédie musicale. C'est lorsque Carlotta chante certains airs d'*Il Muto* que des crapauds sortent de sa bouche. On est donc bien là confronté au pendant musico-théâtral du chapitre VIII du roman de Leroux.

Dernier opéra dans l'opéra et non des moindres, l'opéra composé par le fantôme : *Don Juan triomphant*. Si le titre peut à nouveau faire penser à Mozart, la musique fait davantage référence aux opéras du XX^e siècle par ses accents plus atonaux que tonaux. La part importante accordée à la musique atonale dans *Don Juan triomphant* peut se comprendre de deux façons. Premièrement, il s'agit de montrer, puisque l'action est censée se dérouler dans les années 1880, que le fantôme est artistiquement et musicalement en avance sur son temps. Deuxièmement, il s'agit de souligner musicalement le côté maléfique du fantôme tout en fustigeant pour Lloyd Webber l'atonalisme en musique, qui serait alors dénoncé comme une perversion musicale à mille lieux de la musique fortement atonale qu'il pratique.

Ces trois opéras dans la comédie musicale sont donc autant des commentaires méta-opératiques qu'une manifestation de la culture opératique de Andrew Lloyd Webber que l'on retrouve également dans la partition générale de *The Phantom of the Opera*. Sa bonne connaissance de certaines conventions opératiques apparaît à travers la manière dont est distribuée la tessiture des voix entre les trois principaux personnages. En effet, Christine est un soprano, le fantôme un ténor et Raoul un baryton. L'un des schémas classiques opératiques, celui de l'amant, de l'amante et du rival est ainsi respecté. En effet, pour paraphraser la célèbre boutade de Bernard Shaw un opéra est une histoire où « le ténor et la soprano s'aiment, mais le baryton n'est pas d'accord... ».

On pense souvent que l'idée de composer une comédie musicale, qui permit à Lloyd Webber de développer son écriture opératique, était liée, en partie, à son désir d'écrire pour la voix de soprano de Sarah Brightman – qui était alors sa femme. Il avait d'ailleurs déjà écrit pour elle, en 1984, ce qui demeure aujourd'hui sa seule véritable œuvre de facture « classique », un requiem. Dans le livret de l'enregistrement de *Requiem*, John Higgins cite Andrew Lloyd Webber pour nous dire ce qui attire plus particulièrement le compositeur dans l'écriture pour voix opératiques : « Ce qui m'enthousiasme c'est d'écrire pour les voix d'opéra, qu'elles soient celle de Placido ou celle de Sarah (Brightman), car vous avez toujours à votre disposition une octave supplémentaire avec laquelle jouer ainsi que toutes les possibilités mélodiques qu'elles offrent au compositeur » (HIGGINS : 5). S'il est possible que l'une des raisons qui le conduisirent à

composer *The Phantom of the Opera* ait pu résider dans son désir d'écrire pour la voix de Sarah Brightman (Christine), elle n'est cependant pas l'interprète qui a le rôle le plus opératique. En effet, le chant le plus véritablement opératique est réservé aux personnages secondaires, c'est-à-dire à Carlotta, à Piangi, ainsi qu'aux deux directeurs de l'opéra. En ce qui concerne ces derniers, leur musique et leur manière de chanter fait penser à de la musique d'opérette viennoise ou à de la musique digne de comédie musicale américaine. D'ailleurs, comme pour certains musicologues la seconde procède en partie de la première, Lloyd Webber ne fait que revenir aux sources de la comédie musicale. Pour les autres personnages, il n'y a rien de particulièrement opératique dans leur écriture vocale puisque leur chant correspond plus à ce que l'on attend traditionnellement de chanteurs d'une comédie musicale.

La tension entre des éléments opératiques et des éléments plus « pops » se retrouve également dans la musique. Si le personnage du fantôme ne chante pas de manière très opératique, une mélodie – une sorte de leitmotiv comme on dirait pour un opéra – lui est en revanche associée. Cette mélodie au caractère sombre et terrifiant se manifeste à l'apparition du fantôme. Son caractère discursif et descriptif fait indéniablement penser à de la musique de film – on pensera à celle du compositeur Bernard Hermann par exemple –, un genre auquel Lloyd Webber s'était essayé à deux reprises avec *Gumshoe* (1971) et *The Odessa File* (1974), sans qu'il ne soit parfaitement satisfait de cette incursion dans le monde du cinéma. Autre exemple de l'utilisation de la technique du leitmotiv, le motif de la boîte à musique que l'on entend dans le prologue, puis à plusieurs reprises dans la comédie musicale. Enfin, sans que l'on puisse parler d'opéras dans l'opéra, certains airs peuvent faire penser au style et aux mélodies d'autres compositeurs d'opéra. « Music of The Night » a des accents très pucciniens et nous amène à aborder une question sur laquelle se focalisent les détracteurs de Andrew Lloyd Webber. Sans que l'on puisse toujours leur donner tort, cette question se situe tout de même à la marge si l'on considère l'ensemble de sa production. Il s'agit d'une forme particulière de pastiche si l'on peut dire : le plagiat. En effet, les dernières mesures de « Music of the Night » ne sont pas sans rappeler quelques mesures de l'aria « Quello che taceta » de l'opéra *La Fiancée du Far West* (1910) de Giacomo Puccini. D'une certaine

manière, Lloyd Webber a reconnu l'emprunt malheureux puisqu'il a dédommagé les ayants droit de Puccini d'une somme dont le montant n'a jamais été révélé, et sans que l'affaire ait été jugée par un tribunal. La seule chose que l'on puisse véritablement lui reprocher est de ne pas avoir indiqué clairement l'emprunt. Or, les quelques plagats dont on a l'accusé concernent rarement l'emprunt non avoué de mélodies classiques, mais plutôt l'emprunt de mélodies populaires. En ce qui concerne *The Phantom of the Opera*, la question se pose pour la chanson-titre, par ailleurs modèle d'hybridité entre opéra et pop des années 80 (vocalises opératiques et batterie électronique). La descente et la montée chromatique jouées à l'orgue que l'on entend au début de la chanson n'est pas sans rappeler celles que l'on trouve dans « Echoes », morceau du groupe anglais Pink Floyd (album *Meddle*, 1971). Même, si le groupe n'a jamais attaqué Lloyd Webber en justice, la similitude entre les deux passages a souvent été évoquée.

Il faut ajouter que cette chanson-titre est emblématique de la manière dont Lloyd Webber procède, sans doute en homme d'affaire avisé qu'il est, pour faire connaître au public sa nouvelle comédie musicale. Il extrait souvent la chanson qui est susceptible de plaire au plus grand nombre, quitte à la faire chanter par des chanteurs différents de ceux qui créeront la comédie musicale sur scène. Dans le cas présent, si Christine fut interprétée par Sarah Brightman, le fantôme fut interprété par Steve Harley, alors qu'à la création londonienne se fut Michael Crawford. Le choix de Steve Harley (ancienne gloire du glam rock des années 70) s'explique sans doute par les accents « glam rock » de ce morceau. Un aspect de ce genre musical réside dans le caractère pompeux de certaines orchestrations. Lloyd Webber lui-même a parlé de cette chanson en ces termes : « C'est simplement du rock'n roll qui se fait passer pour de l'opéra ». On notera aussi une légère différence dans l'orchestration entre cet extrait destiné à faire connaître l'œuvre et la version jouée sur scène (Il s'agit d'ailleurs d'une caractéristique de Lloyd Webber qui réorchestre ses mélodie pop à travers le temps et les modes pour leur donner une production plus contemporaine). En effet, le caractère hybride de ce morceau, qui se manifeste par une musique oscillant entre musique pop des années 80 et musique opératique, est renforcé par la présence d'une guitare électrique qui disparaît de l'enregistrement intégral. Si l'ensemble

de la partition comporte de jolies mélodies et est plutôt agréable à écouter, il faut reconnaître que la chanson-titre est plutôt kitsch et indigeste. Là est sans doute tout le paradoxe à faire connaître une œuvre agréable, globalement convaincante, dans sa dimension musico-théâtrale par l'intermédiaire d'une chanson qui n'a absolument pas grand chose à voir avec le reste de la partition. En effet, ici, l'hybridité est forcée, alors que dans le reste de la partition elle est faite de façon plus subtile et convaincante.

Pour conclure, *The Phantom of the Opera* est une œuvre singulière, à la croisée de l'opéra et de la comédie musicale, bien qu'étant au final plus proche de la seconde que du premier, ce dont témoigne son succès depuis plus de deux décennies – succès inimaginable dans le monde de l'opéra. La présence d'éléments opératiques s'explique, d'une part, par le sujet évoqué et une certaine fidélité au roman de Gaston Leroux, roman qui est lui-même très imprégné de multiples références à l'opéra, et, d'autre part, par une volonté sans doute méta-opératique, en particulier à travers les trois opéras dans la comédie musicale, de poser la question des relations entre opéra et comédie musicale. Pour comprendre ce que peut vouloir signifier Lloyd Webber ici, revenons aux définitions les plus basiques des deux genres. Une comédie peut se définir comme un spectacle chanté et dansé. En cela *The Phantom of the Opera* répond à cette définition. Quant à un opéra, il peut se définir comme une œuvre dramatique dont les paroles sont chantées. Lloyd Webber cherche peut-être à nous faire réfléchir sur la notion de genre et à nous montrer que la comédie musicale et l'opéra ont finalement beaucoup de choses en commun. Pour ce faire, il nous rappelle que l'opéra peut comporter lui aussi des danses et il intègre des éléments empruntés à l'opéra ainsi qu'à la comédie musicale sans véritablement les fusionner. C'est pour cela qu'on ne peut parler de comédie musicale fusion ou d'opéra fusion car les éléments des deux genres demeurent bien distincts. C'est sans doute à travers le rappel de ce cousinage que réside l'un des principaux intérêts de cette comédie musicale.

BIBLIOGRAPHIE :

Ouvrages Primaires :

LLOYD WEBBER Andrew, (2007), *The Phantom of the Opera Companion*, London, Pavilion.

PERRY George, (1987), *The Complete Phantom of the Opera*, London, Pavilion.

Ouvrage secondaire :

LEROUX Gaston, (1959), *Le Fantôme de l'opéra* (1910), Paris, Librairie Générale Française.

Ouvrages consacrés à Andrew Lloyd Webber

SNELSON John, (2004), *Andrew Lloyd Webber*, Yale, Yale University Press.

WALSH Michael, (1997, second edition), *Andrew Lloyd Webber: His Life and Works*, New York, Abrams.

Ouvrages référentiels

HISCHAK Thomas S., (2008), *The Oxford Companion to the American Musical: Theatre, Film, and Television*, New York, Oxford University Press.

KENRICK John, (2010), *Musical Theatre: A History*, New York, Continuum.

Livrets de CD

HIGGINS John, « *Requiem* », p.5, in LLOYD WEBBER, Andrew, (1985), *Requiem*, (CD), The Really Useful Group Ltd, Decca Ltd.

LLOYD WEBBER Andrew, « *Love Never Dies* », p.2-5, in LLOYD WEBBER, Andrew, (2010), *Love Never Dies*, (CD), The Really Useful Group Ltd, Polydor Ltd.

Enregistrement CD

LLOYD WEBBER Andrew, (1987), *The Phantom of the Opera*, (CD), The Really Useful Group Ltd, Polydor Ltd.

Film

SCHUMACHER Joel, (2004), *The Phantom of the Opera*, The Really Useful Group Ltd, Warner Bros.

Site internet de la maison de production de Andrew Lloyd Webber

The Really Useful Group: <http://www.reallyuseful.com/> visité le 15/12/2010.