



HAL
open science

DU FILM À LA SCÈNE, DE L'ALBUM AU CONCERT : ESSAI DE TYPOLOGIE

Bernard Jeannot-Guerin

► **To cite this version:**

Bernard Jeannot-Guerin. DU FILM À LA SCÈNE, DE L'ALBUM AU CONCERT : ESSAI DE
TYPOLOGIE. 2024. hal-04507907

HAL Id: hal-04507907

<https://hal.science/hal-04507907>

Submitted on 17 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DU FILM À LA SCÈNE, DE L'ALBUM AU CONCERT : ESSAI DE TYPOLOGIE DES CHANSONS DE COMÉDIE MUSICALE EN FRANCE.

Bernard Jeannot-Guérin, Université de Lorraine (LIS UR 7305)

Si aux États-Unis la chanson de comédie musicale relève du traitement du théâtre chanté, sa conception n'est pas tout à fait similaire en France. L'histoire de la chanson a toujours été marquée par des questions de standardisation esthétique (chanson réaliste, chanson rock...), culturelle (les années yéyé, disco...) ou technique (le format radiophonique...). Cependant, la fin des années 1970 est marquée par la massification médiatique de la chanson, ce qui apporte un malaise dans le panorama chansonnier. L'article du 18 janvier 1979 paru dans *Le Monde* et intitulé « La standardisation de la variété¹ » dénonce ainsi un « complot contre la chanson française », et prévoit son agonie. On en appelle à la mobilisation générale contre la culture pop-rock anglo-saxonne ; on proteste contre les lois du marché et on dénonce le monopole des programmeurs sur les ondes françaises. La stratégie de construction du tube procède à la fois d'une volonté d'autonomiser la chanson tout en lui donnant des caractéristiques spectaculaires. C'est dans ce contexte que s'institutionnalise l'opéra-rock français. Un mode de production spécifique voit le jour avec la sortie d'un album-concept ; ce dernier préside à l'établissement d'un livret qui engendre par la suite la performance scénique. En France la chanson de comédie musicale doit être promotionnelle tout en dressant le panorama esthétique du spectacle et en offrant un programme thématique de l'argument dramatique.

Ce système de production suscite une autonomisation partielle ou totale de la chanson. Partielle puisqu'elle se voit incarnée en scène, et nécessite comme tout texte théâtral « troué² » sa complétude visuelle (chorégraphie, décors, interprètes...) ; totale puisque la chanson a une vie d'album, d'autant plus quand l'album — et cela arrive — ne parvient pas à susciter de mise en scène. C'est le cas de *36 Front populaire*³, de *Graal, la légende musicale*⁴... Les chansons de la période que j'identifie comme étant celle des spectacles d'auteurs⁵ reposent sur cette capacité accordée à la chanson d'être à la fois autonome et possiblement intégrée au livret : « Les Uns contre les autres » (*Starmania*) est l'exemple même d'une chanson au style *omnibus*, propulsant Fabienne Thibeault — son interprète — au rang de star en France⁶. Quand sur la scène du Palais des Congrès de Paris les premières notes de la chanson résonnent, les applaudissements fusent alors même que la scène qui vient de se jouer n'est pas ce qu'on pourrait appeler un morceau de bravoure (Marie-Jeanne vient de confier sa désolation d'être abandonnée par Ziggy). C'est la seule chanson de *Starmania* qui avec « Le Monde est stone » connaît une telle intervention spontanée du public dès les premiers signes musicaux qui rappellent les grands titres de l'album. Le public, conditionné par la radio qui diffuse en boucle ces titres sur les ondes, plébiscite un tube et son interprète qui lui sont devenus familiers.

La période qui suit — l'ère des spectacles de producteurs⁷ qui préside à une sérialisation quasi industrielle des œuvres — renforce le phénomène en créant sciemment des tubes dans lesquels tout un chacun peut se projeter. Ces tubes, une fois intégrés au livret, deviennent le moment clé du spectacle.

¹ Henry Chapier, « Point de vue. Complot contre la chanson française », *Le Monde*, 27 août 1979 [en ligne], disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/archives/article/1979/08/27/point-de-vue-complot-contre-la-chanson-francaise_3053197_1819218.html#WQ9iFmikxditCXU4.99

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977.

³ Jean-Pierre Bourtayre, Jean Claude Petit et Etienne Roda-Gil, double album livret 33 tours, Pathé, 1979.

⁴ Catherine Lara, Jean-Jacques Thibaud et Thierry Eliez, Sony Music Entertainment, 2004.

⁵ Voir Bernard Jeannot-Guérin, *De l'opéra-rock à l'opéra urbain : 50 ans de comédie musicale à la française*, Presses universitaires de Provence, 2024 (à paraître).

⁶ La chanson sort en 1978 sur un 45 tours avec « Le Monde est stone ». Sur la pochette, on peut lire le slogan promotionnel : « La révélation de *Starmania* Fabienne Thibeault ».

⁷ Bernard Jeannot-Guérin, *passim*.

Plébiscitées sur les radios et sur toutes les plateformes de *streaming*⁸, ces chansons et leur interprète sont ovationnés et constituent des tableaux en tant que tels. Deux problématiques en découlent. La première est de s'interroger sur la dramaticité de ces chansons. En France, dans ce que l'on nomme populairement le genre de la comédie musicale, la chanson d'album fait tableau. Mais fait-elle action ? La seconde question procède des spectacles — et ils sont nombreux — qui échappent à la règle de la commercialisation de l'album-concept. Tout un pan de création existe en parallèle des formes commerciales précédemment citées comme étant l'apanage du genre à la française. Souvent, ces créations sont plus artisanales au sens où elles vont à la recherche d'un producteur à la suite du travail d'écriture. Elles recherchent davantage un voisinage avec le drame et l'esthétique théâtrale, et pour certaines s'inscrivent dans la continuité d'une esthétique anglo-saxonne de théâtre chanté. La chanson dès lors n'est pas la pièce maîtresse de l'œuvre. Elle doit cohabiter avec le texte parlé, et ne pas être promue comme étant le moment spectaculaire par excellence. Par conséquent, elle relève d'enjeux d'écriture et de stratégies d'intégration différents.

DE LA MUSIQUE AU CINÉMA À LA COMÉDIE MUSICALE SCÉNIQUE : TRANSFUGES ET ANALOGIES TYPOLOGIQUES.

Si l'on veut dresser une première typologie des chansons de comédie musicale, il est nécessaire de nous en rapporter aux travaux menés par Calvet et Klein concernant les chansons au cinéma⁹. Les liens entre les genres dramatico-musicaux scéniques et filmiques sont nombreux. Le cinéma musical a légitimé l'emploi du terme « comédie musicale » avant même que la scène ne s'approprie et assume le genre. En outre, la période qui voit s'inscrire la comédie musicale à la française comme une forme hyperspectaculaire (dès 1971) se fonde sur une volonté de concurrencer les cinémas et le spectacle cinématographique en couleurs. La moitié des théâtres parisiens entre les années 50 et 70 s'étant reconvertis en cinémas pour des raisons de politiques publiques, il a en effet fallu que la scène lyrique se renouvelle tant d'un point de vue visuel qu'hypermédiatique et surtout qu'elle parvienne à se populariser. On peut donc aisément penser que les types de chanson qui servent une dramaturgie audiovisuelle participent des mêmes usages dans le cadre du spectacle vivant.

Pour Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein, la chanson au cinéma ne possède pas d'autonomie fonctionnelle, car elle serait construite pour et par l'intrigue cinématographique : « Elle peut être écrite pour le film et pourrait ne pas avoir de carrière autonome autrement que par certains disques de "bande originale" comme dans le cas de plusieurs comédies musicales¹⁰ ». Concernant les arts du spectacle vivant, c'est l'album-concept qui s'impose dès 1971 dans le paysage chansonnier français, bien avant que les airs ne soient portés sur scène. Dans l'album-concept, la chanson ne procède pas initialement d'une construction dramatique, mais relève plutôt d'un thème. Elle n'est plus un moment diégétique, mais un motif illustratif de l'argument (la fable). Là où la chanson reste dramatique, actantielle ou illustrative (toujours au service de l'intrigue ou en place secondaire par rapport à celle-ci) dans le cadre des films musicaux, elle doit en revanche aller à la recherche de sa fonction dramatique et se constituer à la faveur de l'intrigue qui se construit dans le cadre de la comédie musicale. Souvent rajoutées

⁸ C'est le cas des tubes de *Molière* (D. Attia, 2023).

⁹ Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein, « Chanson et cinéma », in *Vibrations*, n° 4, 1987. Les musiques des films. pp. 98-109.

¹⁰ *Ibid.*

en son *off* pour le grand écran, elles sont esthétiques et métaphorisent souvent un épisode du l'argument dramatique. Michel Chion les définit comme des « musiques de fosse¹¹ » : comme si cette musique était jouée par un orchestre situé dans la fosse, elle est audible par les spectateurs, mais pas par les personnages. Elle ne provient d'aucune source identifiable dans le champ ou dans le hors champ et s'avère extradiégétique.

À l'inverse de la chanson de cinéma, la comédie musicale en scène utilise en majorité du « son synchrone¹² ». Il y a en effet moins d'intérêt à avoir du son hors champ ou *off* puisque la chanson interprétée provient d'un espace scénique visible. Le principe de la comédie musicale, associant ou alternant texte théâtral parlé et chant théâtralisé, fait que le traitement de la chanson est nécessairement diégétique. Le transfuge du cinéma à la scène par l'intermédiaire de la chanson devient plus complexe dès lors que le théâtre chanté utilise le cinéma. Les productions hyperspectaculaires qui recourent souvent à la vidéo retranscrivent un espace-temps différé. La « chanson d'écran¹³ » propre à la diégèse cinématographique peut donc être utilisée dans la dramaturgie chantée dès lors que la scène fait apparaître par l'écran un espace-temps divergeant de la diégèse en cours. Ces chansons renvoient donc systématiquement à un hors champ et complexifient la dramaturgie. Dans le cas de la version de *Starmania* mise en scène par Thomas Jolly, un écran géant diffuse les informations de télé-capitale : les interviews chantées sont retranscrites dans l'instant T du drame qui se joue, mais sont différées puis médiatisées. C'est le cas du discours de Zéro Janvier dès la première partie de l'acte I. Le cas est plus complexe avec l'interview de Johnny Rockfort par Cristal, qui se déroule initialement en scène : les caméras retranscrivent *en live* l'interview dont « Banlieue Nord » constitue la chanson principale (à la fois autoportrait et moment dramatique de réponse de Johnny aux questions de Cristal). En enlevant Cristal et en fuyant dans les souterrains de Monopolis, « la chanson » continue d'être retransmise sur écran en l'absence des protagonistes sur scène. Elle devient donc strictement chanson d'écran offrant à l'espace scénique un hors champ dramatique. L'interview étant retransmise à télé-capitale, « Banlieue Nord » devient d'autant plus chanson d'écran qu'au moment où elle ne se lit qu'au prisme de l'audiovisuel, elle s'impose comme un objet littéralement médiatique, faisant du différé spatial un différé temporel et faisant de la scène un espace supramédiatique.

À l'instar de Michel Chion qui définit comme « musique d'écran » toutes celles qui sont identifiables au cinéma dans l'espace dramatique (dans le champ et le hors champ), nous conservons dans notre analyse une typologie de chansons de l'ici et maintenant du récit dramatique et du discours des actants.

La chanson-action : elle est fondamentalement diégétique. Calvet et Klein donnent l'exemple d'une chanson dans une scène où des personnages procèdent à un enregistrement sonore en studio. La chanson action est en somme une chanson autonymique dans une intrigue qui n'est pas chantée. Dans la comédie musicale scénique, l'enjeu est différent puisque le chant est un mode discursif. La chanson est action dès lors qu'elle est un acte de parole conventionnel pour un personnage qui — au regard du genre — ne saurait s'exprimer autrement. Elle est le mode même de communication sur scène et dans l'intrigue. Par le genre dans lequel elle est circonscrite, elle est une action langagière. Partant du postulat d'Austin (« Dire c'est faire¹⁴ »), le discours chanté — la chanson en somme — peut agir de différentes

¹¹ Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1985.

¹² *Id.*

¹³ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴ John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, 1962, trad. fr. 1970, rééd. Seuil, coll. « Points essais », 1991.

manières en se définissant comme un acte de parole. Elle devient le produit même de l'acte dramatique de chanter, et elle est valorisée comme morceau de bravoure, comme une performance. Son usage est intitulé ou promu comme tel : c'est le cas de la prière chantée (« Ave Maria païen », dans *Notre-Dame de Paris*), de la chanson d'un chanteur (« Magnolias forever », dans *Belles, Belles, Belles*), ou encore de l'incantation (« J'en appelle », dans *Le Roi Soleil*).

La chanson-exposition. Elle définit l'espace-temps de l'histoire et donne les clefs de l'intrigue. Calvet caractérise ce type de chanson comme « éponyme d'un personnage ». Dans le cadre de la comédie musicale, la chanson-exposition est un élément dramatique et n'est pas immédiatement référencée à un personnage qu'elle dépeindrait par métaphore. En revanche, il existe des **chansons portrait ou autoportrait** qui tiennent de l'épidictique. C'est le cas dans *Don Juan* (F. Gray, 2003), spectacle dans lequel les quatre premières chansons dépeignent le personnage éponyme tout en permettant de situer l'action dans la noblesse sévillane.

Dans les *juke box* ou *book* musicaux¹⁵, **la chanson autonymique** et **la chanson portrait** se mêlent puisque chanter devient la fonction du personnage interprète dont on suit l'intrigue. Parfois, le lien devient polysémique et ouvre la chanson à une diversité de propos : « À la claire fontaine », dans *Belles, Belles, Belles*, est non seulement une chanson reprise de Claude François, qu'interprète Aurélie Konaté en final du spectacle en hommage à ses amis comme en hommage à Claude François, mais également comme ouverture de l'intrigue vers le concours de chant qu'elle va passer. Cet exemple est symptomatique de ce que Phil Powrie nomme la « **chanson cristal** », concept qu'il a développé dans son ouvrage *Music in Contemporary French Cinema : The Crystal-Song*. La chanson-cristal, « c'est le moment critique dans un film où se cristallisent différents pans temporels ; le moment où le passé, le présent et le futur se rejoignent pour illuminer, telle la foudre, la trajectoire narrative et la psychologie des personnages¹⁶ ». La chanson-cristal est à la fois performative et synchronique : elle exprime les émotions d'un personnage, le dépeint, mais crée également des moments de fusions temporelles dans l'espace dramatique.

La chanson-synthèse : elle catalyse l'action. Par le biais du personnage, l'action est résumée ou annoncée : dans le cadre de la comédie musicale, elle s'avère donc délibérative, épidictique ou judiciaire selon le mode d'implication du chanteur¹⁷ dans son discours au regard du drame vécu ou observé. Discourant sur des faits extérieurs au chanteur (« Quand on arrive en ville », dans *Starmania* par exemple) la chanson commente, analyse, résume ou annonce des actions, et s'avère judiciaire ou épidictique. Portant sur des faits qui lui incombent, la chanson peut être délibérative et épidictique. En cela, la chanson est indéniablement une « pause » dans la diégèse. Or, la « **chanson pause** » est un des types présentés par Calvet et Klein. Dans le cadre du spectacle de comédie musicale, la pause de l'action génère la synthèse de celle-ci. En l'absence de voix off, seuls les personnages peuvent faire avancer l'action par l'intermédiaire d'un discours chanté qui la met en perspective. La dénomination de « chanson pause » est donc un type de chanson commentative (contrairement à la chanson portrait ou autoportrait qui elle est descriptive) dont l'usage catalyse, synthétise ou annonce une action.

¹⁵ Typologie de *musicals* dont le livret se fonde sur le répertoire d'un artiste ou sur un ensemble de chansons variées issues du répertoire de chanteurs et chanteuses connus.

¹⁶ Phil Powrie, « La chanson-cristal et la répétition », dans Sophie Dufays, Dominique Nasta et Marie Cadalanu (direction), *Connait-on la chanson ?*, op.cit., p. 33.

¹⁷ Stéphane Hirschi définit le chanteur comme étant le « je » qui équivaut au narrateur dans le cadre de la chanson. Hirschi distingue cette instance du chanteur qui relève d'un « je » interprétatif. Voir Hirschi Stéphane, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Presses universitaires de Valenciennes, 2008.

La chanson Leitmotiv renvoie aux *songs* américains. La répétition d'un même motif musical dans le spectacle, sur des paroles différentes et/ou des chanteurs variés suscite des associations sémantiques entre les actions, le type de chanteur, le moment du drame, le contexte de l'intrigue. C'est le cas, dans *Les Misérables*, de « L'Air de la misère », qui se décline à quatre reprises, à partir de la chanson modèle de Fantine.

La chanson morale qui « subsume » l'intrigue et son développement. C'est une chanson générique, qui porte un regard global sur le monde. Ce type de chanson « générique » qu'on repère dans « Aimer » ou « La Haine » de *Roméo et Juliette* apparaît à des moments clés de l'intrigue, souvent en final ou en début d'acte. Ces chansons promulguent une *doxa*, souvent contre laquelle les personnages se révoltent. Le principe dramatique relève précisément de ces contrepoints éthiques et renversements générés par les héros. Arrivant en final de spectacle, elles constituent ce que j'appelle des « **chansons communautaires**¹⁸ », voire « **évangéliques**¹⁹ ». Elles concluent l'intrigue, rassemblent dans une même communauté les personnages en scène et le public dans la salle en fusionnant la réalité et la fiction. Certaines font même office d'envois liturgiques : « Allez dire » (*Bernadette de Lourdes*) ou « L'envie d'aimer » (*Les Dix commandements*) en sont de parfaits exemples.

Si cette typologie est opératoire pour classer les chansons de comédie musicale, elle possède deux limites. La première relève des usages des chansons dans l'espace dramatique. En effet, une chanson morale peut être une pause dans l'action, tout comme une chanson d'exposition peut relever de la synthèse (« Il se passe quelque chose à Monopolis », dans *Starmania*), de l'action (« Le temps des Cathédrales » dans *Notre-Dame de Paris*) ou encore du portrait (« Les États généraux » dans *La Révolution française*). Née de l'album-concept, la comédie musicale dure le temps d'un concert et en cela son action est nécessairement resserrée. Par conséquent, elle doit donner lieu à un dépliage pour comprendre les arcanes dramatiques de l'œuvre.

La seconde limite est d'ordre ontologique. La typologie qui précède se fonde sur la diégèse, et donc sur des actions externes au personnage. Or, l'action peut être interne au personnage. Sa pensée est en mouvements dans le cas par exemple d'une chanson délibérative ; elle peut témoigner de paradoxes et de volontés contradictoires ; elle peut donc être « monoagonistique²⁰ » et rendre compte de débats intérieurs.

Enfin, la typologie mêle des catégories de chanson qui relèvent du traitement narratif (chanson pause ; chanson synthèse...), du traitement purement dramatique (chanson action ; chanson autonymique), de l'esthétique (chanson morale), des thématiques (chanson portrait), voire de la sémiotique (chanson cristal). Encore une fois, quelle place accorder à la chanson exposition qui ouvre l'histoire, campe les thèmes, mais programme déjà l'action ? Comment traiter de la « chanson autonymique », en usage comme en mention, qui relèverait à la fois de la « chanson action » et de la « chanson portrait » sans compter qu'elle s'envisage comme son propre objet thématique ? Typiquement, la chanson autonymique est aux confins d'un traitement dramatique, esthétique et thématique.

DES CHANSONS QUI FONT AVANCER L'ACTION ?

Il est d'usage dans les analyses de comédies musicales de dire que la chanson fait avancer l'action. Mais comment le peut-elle dès lors que le chant est un mode discursif, et que la typologie offerte par Calvet et Klein appliquée à la scène lyrique démontre qu'un seul cas de

¹⁸ Voir Bernard Jeannot-Guérin, *passim*.

¹⁹ *Id.*

²⁰ Volker Klotz, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, Belval, Circé, 2006.

chanson fait acte (la chanson autotélique) ? Performative, la chanson agit au moment même du chant parce qu'elle se signale comme chanson au sein du drame. Si au théâtre, dire c'est faire, alors chanter « c'est vraiment faire²¹ » dans la comédie musicale dès lors que le personnage a l'identité ou le statut d'un *performer*. Chanter, c'est précisément sa fonction. Mais quand le personnage dramatique de chanteur ou de *performer* est hors scène (c'est le cas des *backstages* musicaux), qu'en est-il de son action de chanter, d'autant qu'il continue à monologuer ou dialoguer en chantant ? Ce paradoxe nous invite à plusieurs conclusions :

- **Comment concilier le commentatif et le performatif ?** Ou pour le dire plus simplement, comment la chanson qui est un mode de discours sur l'action ou sur soi peut-elle devenir une action dès lors qu'elle n'est pas autonymique ni autotélique ? La seule action qui vaille dans la comédie musicale, c'est le discours. Qu'il soit judiciaire, délibératif, épideictique, lyrique, pathétique..., chanter, c'est faire place à une parole active par essence, et suractive quand le chant est désigné pour lui-même.
- **Le performatif est porté par d'autres instances disciplinaires que le chant :** par la danse, par le mime des rôles muets, par les instrumentaux (la musique de fosse), par les écrans cinématographiques et les effets scéniques. L'énoncé et l'énonciation chantés ne font pas acte autrement que dans la chanson autonymique. En revanche, la gestuelle et les actions scéniques sur lesquelles portent le chant deviennent un moment dramatique complexe à travailler dans l'écart entre sens visuel et sens sonore et dont l'action est à percevoir au cœur de la collocation discursive texte musique et visuel.
- **La chanson doit nécessairement être alors dépliée** pour trouver dans les rapports que le texte entretient avec la musique et la scène un vrai enjeu dramatique. Elle fonctionne tel un origami²². Promue par un album-concept, tenant en trois minutes et figurant dans l'économie d'un spectacle de deux heures, elle concentre l'action. Cette action est synthétisée, et nous invite à déplier ses modalités présentes dans chacun des langages.

DU PARLER AU CHANTER : TECTONIQUE ET ATECTONIQUE DE LA CHANSON DE COMÉDIE MUSICALE.

Quand on s'interroge sur le mode d'intégration de la chanson au regard du drame, le premier travail à effectuer est nécessairement d'observer le rapport entre texte parlé (quand il y a un, ce qui n'est pas le cas de l'opéra-rock) et le texte chanté. Si la musique préside à la poétique du genre, il n'en demeure pas moins que pour faire comédie musicale, il doit y avoir un équilibre entre le théâtre comme discipline (parlée) et la chanson qui dans sa conception est un objet clos et semi-autonome. Si la chanson contribue à la théâtralité du genre, elle se distingue dans sa modalité interprétative, et c'est ce rapport interprétatif qui engage une réflexion sur sa forme et son intégration dans le drame. On peut ainsi distinguer deux formes, deux usages de la chanson dans la poétique du spectacle musical. J'emploie ces deux termes géologiques, pour moi figuratifs, empruntés au préalable par Volker Klotz naguère dans une optique dramatique plus globale et inverse à la mienne²³.

²¹ Voir Barbara Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, Paris, Fayard, 2018.

²² Voir Bernard Jeannot-Guérin, *passim*.

²³ Dans *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen* (Circé 2006) Klotz définit la tectonique de l'œuvre dramatique dans son ensemble comme un système fermé et structuré, tandis que l'atectonique reviendrait à ouvrir l'œuvre dramatique et s'impose comme une dissolution de la structure qui s'avère plus libre. Par nature, et en suivant le raisonnement de Klotz, le texte théâtral — non chanté — de la comédie musicale est atectonique puisqu'il se dissout dans des passages chantés, en leur laissant la place. Mais sans chanson, pas de comédie musicale : celle-ci est un objet tout aussi important pour la dramaturgie, et l'on ne peut donc penser le texte comme

La chanson tectonique : elle peut s'ouvrir et accueillir du texte théâtral, du dialogue (« Ça marche », dans *Le Roi Soleil*) et en ce cas elle procède de la **subduction** du système couplet refrain. Elle peut également procéder de l'**obduction**, ce qui est le cas du *mash-up*, qui concentre les actions, et donc les espaces et le temps parfois (« Le grand jour », dans *Les Misérables*). Le *mash-up* peut en effet figurer comme chanson d'album, donc atectonique, mais bien souvent procède d'une reprise de grands thèmes musicaux indépendants, fragmentés, et superposés. Les chansons hypotextuelles s'ouvrent en se fragmentant, perdent leur autonomie et leur structure propre. C'est le principe même de l'usage de la chanson dans la comédie musicale, où le parler et le chanter alternent souvent au cœur même de la chanson.

La chanson est atectonique, quand la chanson est à la fois statique, non déformable et close, c'est-à-dire quand il y a une introduction, une alternance couplet-refrain, et une phrase conclusive. Dès lors, la chanson fait tableau et constitue un épisode complet : autonymique et autotélique, elle est dramatique et fait action. Non autonymique ou non autotélique, elle est **origami** et doit être dépliée pour que le texte, la musique, l'interprétation, les chorégraphies et la mise en scène qui lui sont liés se lisent en échos et en écarts et constituent un moment dramatique. La chanson atectonique est une performance, un morceau de bravoure. Le drame qu'elle recouvre, dès lors, tient moins à la fiction qu'à la performance de l'artiste. C'est la collocation des titres, en revanche, qui fait drame et qui permet à l'histoire de progresser (opéra-rock) ou bien encore les titres repris sont liés par des intermèdes parlés présentatifs, conclusifs, commentatifs (concert dramatique : c'est le principe des spectacles de producteurs).

Si *Starmania* est un opéra-rock, Thomas Jolly a non seulement retravaillé l'ordre des chansons du livret original, mais il a transformé l'atectonique de certaines chansons de l'album-concept en donnant naissance à un titre tectonique à la fois subduit et obduit : « Travesti » s'ouvre et s'étoffe en acquérant désormais le final de « Quand on arrive en ville » entre le second refrain (« Travesti de vos corps/Travesti de vos âmes [...] ») et le final (« Je suis tout c'que vous voulez/Je suis tout c'que vous pensez [...] »). Il ne s'agit pas un *mash-up* puisque les lignes mélodiques ne se superposent pas. Cependant en insérant en surcroupe un fragment de « Quand on arrive en ville », c'est un dialogue supra-musical qui se joue, confirmant à la fois la poétique opératique de *Starmania*, et la volonté de dégager une essence théâtrale à l'œuvre.

VERS LA NOMENCLATURE GÉNÉRIQUE : CONSTRUCTION DRAMATURGIQUE ET RÉGIME DRAMATIQUE DE LA CHANSON.

Les études sur le théâtre musical posent de nombreux problèmes théoriques, ce dont Muriel Plana convient dans ses propres travaux en expliquant à la fois les tentatives de nomenclatures qui sont suscitées par l'hétérogénéité des genres²⁴ et par l'absence de réelle

une structure indépendante de la chanson, que les cantologues envisagent eux aussi comme une œuvre à part entière. Mon propos sur la tectonique de la chanson se fonde donc au prisme des rapports qu'elle entretient avec le texte parlé, puisque la comédie musicale repose sur cette rencontre du parler et du chanter. J'envisage donc la chanson non comme une œuvre en tant que telle, mais comme une forme tout aussi structurée que le texte théâtral, et pose comme principe que la dramaturgie globale de l'œuvre de comédie musicale se fait dans un rapport des structures entre elles, plus que comme une dissolution du texte parlé ou chanté. Par conséquent, en réfléchissant sur des rapports structuraux, j'ai souhaité réinvestir l'emploi des termes liés à la tectonique des plaques : la tectonique étudie les mouvements et les déformations des couches terrestres, l'atectonique, elle se concentre sur les aspects statiques et non déformables des couches.

²⁴ Muriel Plana (« Pour un théâtre musical contemporain », in Muriel Plana, Nathalie Vincent-Arnaud, Ludovic Florin et Frédéric Sounac [dir.] *Théâtre musical [XX^e et XXI^e siècles]. Formes et représentations politiques*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019) cite notamment Rosaline Deslauriers : « [L] »

théorie malgré une bibliographie propédeutique²⁵. Pour Michel Rostain il y a même une impossibilité de circonscrire l'histoire du théâtre musical²⁶ et Muriel Plana d'en convenir en parlant d'une nébuleuse, puis en évinçant même de son travail typologique ce qu'elle considère comme les formes frontières comme la comédie musicale. En outre, le problème de la relation entre musique et théâtre a mis de côté l'objet chanson — objet pourtant musical — et renvoie précisément la comédie musicale à un non-genre dramatique. Les études actuelles ne pensent pas la dramaturgie liée à la pluridisciplinarité et manquent d'interroger les enjeux dramatiques de la chanson. La comédie musicale intègre la chanson et en ce sens, il est nécessaire de la considérer dans son rapport avec le texte théâtral et d'en percevoir le système global.

Il y a également un paradigme à mettre en place entre la légitimité de l'insertion musicale dans l'argument dramatique général, la nécessité dramatique de la chanson au regard de l'action qui se développe et la modalité d'une parole chantée qui doit être un prolongement du langage parlé. Il s'agit donc de considérer comment dans ces spectacles musicaux sont intégrées les chansons, c'est-à-dire de voir comment « le théâtre désire la musique et la musique désire le théâtre²⁷ ». Cette interaction entre le texte et la musique relève de la dramaturgie.

Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis définit la dramaturgie comme la mise à jour du choix d'une forme théâtrale, de l'analyse de cette forme et de la pensée qui sous-tend ces choix. L'étude de la dramaturgie relève donc de l'étude de « l'agencement des faits en système²⁸ » et plus particulièrement dans la comédie musicale, il s'agit de réfléchir au sens des actions dans la relation entre la forme et le discours. C'est par conséquent chercher ce qui dans le texte chanté fait système avec le texte parlé, permettant de dégager une esthétique et une poétique dans les lois de composition et d'écriture (« examiner l'articulation du monde et de la scène, c'est-à-dire de l'idéologie et de l'esthétique, telle est en somme la tâche principale de la dramaturgie²⁹ »). Étudier ainsi la place de la chanson dans l'œuvre, au regard de l'histoire, du drame et du texte parlé, c'est envisager un sens à la chanson : est-elle un prolongement de la parole, une action, un commentaire narratif et/ou descriptif. L'insertion de la chanson dans l'œuvre permet donc à la fois de justifier sa place et d'envisager de relire une typologie de la chanson, tout en offrant la possibilité de normer les genres de spectacles musicaux.

utilisation de cette expression s'avère fort controversée et même, parfois, évitée : aux uns, elle semble trop restreinte ou trop vaste, aux autres, trop reliée à une tradition qui relève de la musique dite « sérieuse » et qui « souffre d'hermétisme ». Il est vrai que le concept de théâtre musical renvoie tantôt à des formes spectaculaires — comme la comédie musicale ou l'opéra rock — qui appartiennent à une culture qu'on pourrait qualifier de populaire, tantôt à un savoir spécialisé qui va des madrigaux de Monteverdi au Sprechgesang de Schoenberg, en passant par le Gesamtkunstwerk de Wagner, le théâtre instrumental de Mauricio Kagel, le théâtre engagé de Luigi Nono ou encore les jeux du langage de Georges Aperghis » (Rosoline Deslauriers, « Vers une poétique de théâtre musical : racines et ramifications d'un art hybride » in *La Relation musique-théâtre, du désir au modèle*, sous la direction de Muriel Plana et Frédéric Sounac, Actes du colloque international IRPALL de l'Université de Toulouse 2 de 2007, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 117).

²⁵ Au-delà des travaux de Muriel Plana et Frédéric Sounac, nous citerons *Les Interactions entre musique et théâtre*, sous la direction de Guy Freixe et Bertrand Porot, Montpellier, éditions l'Entretemps, coll. « Les points dans les poches », 2011 ; *Musique de scène, musique en scène*, sous la direction de Florence Fix, Pascal Lécroart, Frédérique Toudoire-Surlapierre, Paris, Œrizons, coll. « Comparaisons », 2012.

²⁶ « Le mouvement est même devenu assez fort aujourd'hui pour revendiquer ici ou là en Europe et en Amérique du Nord ses propres institutions. On se dit donc qu'il faut écrire une histoire de ces nouvelles associations du théâtre et de la musique que notre siècle a vues naître, on se dit qu'il faudrait une fois pour toutes définir le Théâtre Musical » (Michel Rostain, « L'impossible histoire du théâtre musical », [1994] juillet 1999, Site des archives du Théâtre de Cornouaille [en ligne] disponible à l'adresse : www.theatrequimper.asso.fr/creation-musicale).

²⁷ Muriel Plana, *op.cit.*, p. 9.

²⁸ Aristote, *Poétique*, 50 a 15.

²⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 105.

Là où le drame postmoderne fait éclater le sens de l'histoire et de la représentation, jusqu'à poser la question de savoir s'il y a encore un drame possible, l'insertion des chansons dans le livret d'un spectacle musical assure une cohérence et une structure forte à l'œuvre, très objectivée par le fait que la chanson est un objet souvent autonome, structuré et opérant. Elle fait œuvre en tant que telle ; elle est épisode de l'histoire ; elle se constitue comme un tableau dont la mise en scène développe le sens et devient un cadre esthétique ; elle s'insère comme un moment fort et signifiant dans le drame. Elle assure donc le principe d'une continuité d'actions et d'une cohérence de la forme. Muriel Plana défend dans le théâtre musical l'idée d'un dialogisme entre les arts, c'est-à-dire « autonomie des arts dans la relation, égalité des arts dans la relation et effectivité de la relation³⁰ ». Chaque art tient son discours en déplaçant ses rituels, sa convention, mais en conservant sa spécificité, signale Plana. Il faut envisager les arts à la fois autonomes et solidaires. Il ne s'agit pas de se demander ce que la fable dans sa globalité raconte, mais plutôt ce que chaque microfable dans le tableau de la chanson raconte. Des microfables séquencées qui entretiennent un rapport complexe avec l'ensemble.

En tant qu'épisode ou que tableau, la chanson vient donc définir la comédie musicale comme une dramaturgie plurielle : elle réfère à la fois à la macrostructure du drame dont elle porte les signes, les développe, les prolonge ; elle est en elle-même un moment dramatique qui possède un début, un nœud, une fin, et dont la pluridisciplinarité langagière (texte, musique, mélodie, visuel scénique, vocalité, chorégraphie...) étoffe et complexifie le sens. Il faut donc penser non plus la *musicalisation* du théâtre ni la *théâtralisation* de la musique, mais bel et bien envisager la chanson comme un tout (musique et texte) dramatique qui possède sa place dans l'économie de l'œuvre supra-dramatique. Si depuis Brecht l'on pense à une séparation des éléments chantés³¹, il faudrait revenir à un contre-pied absolu et se référer à la fusion des arts wagnérienne, pour refuser « l'autonomie » des arts en faveur de leur conjonction. Comment dans le théâtre naissent le besoin, la nécessité, la légitimité de la chanson ? Comment dans la chanson se lit un drame concentré et microstructural qui répond aux exigences de la macrostructure ? Tout cela fonde le système dramaturgique de la comédie musicale, c'est-à-dire l'articulation entre les actions d'une histoire et la présentation de celle-ci. La chanson peut être étudiée comme un drame concentré, mais elle vient structurer l'œuvre, rythmer l'action et illustrer l'histoire. Cette dynamique d'ensemble construit un imaginaire qui fonde l'histoire c'est-à-dire au sens aristotélicien « la somme des actions accomplies et des discours tenus qui dans l'imagination du lecteur peuvent être constitués en récits³² ». Le modèle de l'intrigue conventionnelle (exposition, nœud, péripéties, reconnaissance, ruptures de construction...) permet de construire un récit en rapport avec la disposition dramaturgique du texte parlé et du texte chanté.

L'étude de la dramaturgie de la comédie musicale part donc de l'appréhension de l'objet chanson, sans céder à la tentation de son autonomisation. Pour avoir comédie musicale il faut que la chanson entretienne un lien avec l'argument dramatique, qu'elle en soit légitime, et qu'elle appartienne et développe une théâtralité équivalente au texte dramatique. Ce que je définis comme relevant du non dramaturgique c'est lorsque la chanson accompagne l'histoire, mais ne constitue pas un moment dramatique ni structure l'œuvre.

La comédie musicale exploite donc deux « régimes » de la chanson : l'un est dramatique (la chanson relève d'une action), l'autre est non dramatique. La chanson étant *elocutio*, elle doit

³⁰ Muriel Plana, *op.cit.*

³¹ « L'irruption des méthodes du théâtre épique dans l'opéra conduit essentiellement à une radicale séparation des éléments. La grande lutte pour la primauté entre mot, musique et représentation [...] peut être tout bonnement éliminée par la séparation radicale des éléments », Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1979, p. 328.

³² Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Folio Essais, 2006, p.609.

entrer en cohérence avec la conduite de la fable, doit participer légitimement de la *dispositio* et s'énoncer en vraisemblance avec la portée de l'action (*inventio*). En ce cas elle est une action intradiégétique. La chanson est un élément dramatique externe quand elle porte une action, témoigne d'une action, traduit une action. La chanson est un élément dramatique interne quand elle dépeint un personnage dans ses mouvements intérieurs, dans ses problématiques ontologiques. La chanson peut être également illustrative de l'action et la soutenir en termes de registre. *Courgette* (Garlan Le Martelot et Pamela Ravassard, 2023) relève du théâtre musical, mais pas de la comédie musicale dans la mesure où la musique transcrit l'intériorité du personnage. Elle est un registre. Dans *Punk. e. s* (Rachel Ardit et Justine Heynemann, 2023), la musique est l'action puisque l'œuvre est un *juke box*. Chanter et être en représentation, c'est l'action même du groupe. La musique est l'action littérale quand il y a concert sur scène. L'on peut dès lors distinguer la chanson comme un objet chanté (l'accent global est mis sur les signifiants sonore et textuel ; en entrant en chanson, on entre en performance et donc l'on corrobore l'événement théâtral), mais aussi comme du matériau sonore (l'accent est mis sur le signifiant sonore au service de l'action), et comme une matérialité musicale (l'accent est mis sur le signifiant sonore au service du texte).

Le tableau suivant reprend l'ensemble des réflexions menées et propose un classement des chansons de comédie musicale au vu de leur mode d'intégration dans les spectacles (poétique de la chanson), puis de leur régime (dramatique et non dramatique) pour tenter de définir les genres qui constituent la catégorie mère que l'on nomme par facilité « comédie musicale », mais qui en réalité est plurielle et hétéronormative.

Poétique de la chanson	Régime de la chanson	Type de spectacle
DRAMATURGIQUE La chanson participe de la conduite de l'histoire.	Non dramatique : la chanson est extradiégétique et elle ne présente, ni constitue ou relate l'action d'une fable. Elle est une performance.	concert
	Dramatique : la chanson est intradiégétique . Elle présente, relate ou fonde une action relative à la fable. Elle manifeste des renversements ou des conflits. Le drame est interne ou intrasubjectif . La chanson est un mode d'expression lyrique et témoigne des états de la psyché du personnage. Jean-Pierre Sarrazac y voit l'expression d'un homme en souffrance et soumis à une action passive. Klotz évoque une expression « mono-agoniste ³³ »	Opéra-rock (quand aucun intermède n'est parlé, mais que l'histoire est intégralement chantée). La chanson est par conséquent exclusivement atectonique. La chanson succédant à la chanson, l'œuvre fonctionne par collocation de titres. L'opéra-rock est un assemblage rhapsodique de formes mises bout à bout, qui ne s'assemblent plus selon le principe organisateur et signifiant du drame, mais qui font sens par leur juxtaposition. ou comédie musicale (quand le chant alterne avec le texte : c'est à cet égard que l'on peut faire entrer en jeu la tectonique de la chanson)

³³ Volker Klotz, *passim*.

		<p style="text-align: center;">ou</p> <p>concert dramatique quand la chanson est un tableau, et que des moments théâtraux la ponctuent, la présentent (<i>Mozart l'opéra rock, Le Roi soleil...</i>). Dans le concert dramatique, la chanson est le plus souvent atectonique : elle est introduite ou conclue par le texte théâtral et fonctionne comme un numéro à part entière.</p>
	<p>Le drame est externe au personnage.</p> <p>La chanson porte sur l'action, sur la diégèse, et non plus sur la propre subjectivité du chanteur, quand bien même elle peut rester monologique. Elle peut prolonger l'action, la commenter, l'annoncer (mode commentatif ou constatatif). On est dans l'ordre du <i>telling</i>³⁴.</p> <p>La chanson est un élément du drame pur. Le scénique et le diégétique ne font qu'un : ils constituent une scène. Le discours chanté porte l'action du personnage (mode performatif) c'est-à-dire qu'elle n'est pas un simple cadre à l'action mais devient l'instrument de l'action à mener (chansons qui cherchent à charmer, à invectiver). Les mouvements chantés sont intersubjectifs et le mode discursif est dialogal : échanges amoureux, argumentatifs, agonistiques.</p> <p>Quand l'action est le discours chanté lui-même, la chanson est autotélique. Elle constitue la scène d'un discours interprété (mode déclamatoire). On est dans l'ordre du <i>showing</i>³⁵.</p> <p>La chanson est pseudo-dramatique et s'oriente vers le théâtral pur. La chanson est un tableau métaphorique d'une action générale, dogmatique, d'un concept (mode figuratif) et la</p>	<p>comédie musicale (quand le chant alterne avec le texte dans le cadre de chansons tectoniques ou atectoniques)</p> <p style="text-align: center;">ou</p> <p>concert dramatique quand la chanson est un tableau, et que des moments théâtraux la ponctuent, la présentent (<i>Mozart l'opéra rock ; Le Roi Soleil...</i>)</p>

³⁴ Gérard Genette, *Figures*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 152.

³⁵ Gérard Genette, *Ibid.*

	traduit, mais l'action principale reste la théâtralité chantée. Le scénique et le diégétique sont distincts. Cette catégorie peut être l'exemple du « drame-de-la-vie ³⁶ » dont parle Sarrazac : les chanteurs deviennent des « impersonnage ³⁷ » et portent la problématique d'une humanité entière.	
NON DRAMATURGIQUE La chanson n'est jamais totalement intégrée au texte, avec lequel elle ne forme pas un tout : elle est vue comme une « excroissance réflexive et ludique ³⁸ » ou comme un numéro isolé dans le déroulement de la fable. Elle marque une pause temporelle. Les interruptions permettent de défaire la linéarité de la fable et instaurent un rapport de discontinuité stricte et assumée entre les différents éléments. La chanson, par son irruption dans le drame, acte une séparation d'avec celui-ci : elle est l'un des leviers principaux de la distanciation brechtienne.	Dramatique : en ce cas, elle constitue un « micro-drame périphérique », comme les appelle Sandrine Le Pors ³⁹ , qui peuvent être internes (la chanson reflète le moi et les pensées du personnage) ou soutenir les actions.	Théâtre musical : le « musical organise et justifie le théâtral ⁴⁰ ». On parle bien ici de « musical » et non de « chanson » comme objet. Le musical devient le principe du théâtral (c'est à dire du théâtre moins le texte, comme l'écrit Barthes ⁴¹). Il n'est pas un principe organisateur de la fable et de l'intrigue, mais il organise la représentation et l'expression.
	Non dramatique	Théâtre avec de la musique

³⁶ Jean-Pierre Sarrazac et Guy Bruit, *De la dramaturgie classique au drame de la vie. 1880 : la rupture*, in *Raison présente*, n° 163-164, 3e et 4e trimestres 2007. *Vous avez dit théâtre ?* pp. 65-82.

³⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, « Poétique », 2012, p.229.

³⁸ Mireille Losco-Léna, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* », *du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 190.

³⁹ « *Le théâtre contemporain et la chanson* », in Guy Feix et Bertrand Porot (dir.), *Les Interactions entre musique et théâtre*, Montpellier, L'entretemps, 2011.

⁴⁰ Bruno Giner, *Aide-mémoire de la musique contemporaine*, Paris, Durand, 1995.

⁴¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1967.