

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE EXPLORATION DU THÉÂTRE MUSICAL ENTRE POÉTIQUE ET ESTHÉTIQUE.
ANALYSE FORMELLE DE L'OPÉRA-ROCK *STARMANIA*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MAURANE ARCAND

AOÛT 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche Chantal Savoie pour son soutien constant. Ses questions toujours justes et pertinentes ont poussé plus loin ma recherche. Sa disponibilité, son enthousiasme et sa rigueur m'ont permis de me dépasser.

Je remercie le Fonds de recherche du Québec (FRQ) et le Conseil de recherche du Canada en sciences humaines (CRSH) pour leur soutien financier.

Je remercie le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) pour les opportunités de recherche qui m'ont été offertes tout au long de mon parcours universitaire. J'ai une pensée particulière ici pour Annie Tanguay, Charlotte Moffet, Lise Bizzoni et mes collègues.

Merci à mon conjoint (Chubby), à mes amies (Isatis, Rose et Marie) et à mes parents. Vos mots d'encouragement auront fait toute la différence.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 Genèse de l'œuvre et histoire des genres et des formes à l'œuvre	8
1.1 La genèse de <i>Starmania</i>	8
1.2 L'opéra-rock	13
1.3 La comédie musicale	18
1.4 <i>Starmania</i> : album concept, opéra-rock ou comédie musicale ?	25
1.5 La chanson	28
1.6 Un premier pont entre opéra-rock et chanson.....	33
CHAPITRE 2 Structure et esthétique : la constitution d'un univers dystopique par le théâtre musical	36
2.1 L'esthétique du théâtre musical	37
2.2 Les personnages.....	42
2.3 Les lieux.....	53
2.4 La musique et la narration orchestrale.....	63
2.5 Dénouement de la pièce et apport discursif de la dystopie.....	68
CHAPITRE 3 <i>Starmania</i> par ses chansons : parties intégrantes d'un tout et indépendance	72
3.1 La chanson de comédie musicale : concilier l'autonomie et l'intégration	75
3.2 Analyse de la chanson « Le monde est stone »	81
3.3 Analyse de la chanson « Un garçon pas comme les autres ».....	85
3.4 Analyse de la chanson « Le blues du businessman ».....	90
3.5 Définir la poétique des chansons de <i>Starmania</i>	102

CONCLUSION	106
ANNEXE A Titres et distribution de l'opéra-rock <i>Starmania</i> (1979)	112
ANNEXE B Argument du livret tiré du coffret de <i>Starmania</i> 1979	113
ANNEXE C Tableau des personnages de l'opéra-rock <i>Starmania</i> (1979)	115
ANNEXE D Photographies tirée du coffret de <i>Starmania</i> (1979)	118
ANNEXE E Tableaux d'accompagnement pour les analyses des chansons du chapitre 3	120
BIBLIOGRAPHIE	123

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 Schéma illustrant les variations dans la hauteur des notes des trois premières strophes de la chanson « Le blues du businessman »	91
Figure 3.2 Extrait de la partition de la chanson « Le blues du businessman »	93
Figure 3.3 Photographie de la page 9 du livret du coffret <i>Starmania. Le spectacle</i> (1979).....	113
Figure 3.4 Photographie de la page 10 du livret du coffret <i>Starmania. Le spectacle</i> (1979).....	114
Figure 3.5 Les Étoiles noires en uniforme et les écrans géants en arrière-plan	118
Figure 3.6 Sadia (Nanette Workman) qui interprète « Ce soir on danse à Naziland » sur les paliers surélevés de la scène	118
Figure 3.7 Johnny Rockfort (Daniel Balavoine) revenu à la vie pour interpréter « Final »	119

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 3.1 Titres et distribution de l'opéra-rock <i>Starmania</i> (1979)	112
Tableau 3.2 : Résumés des arcs narratifs des personnages de <i>Starmania</i> (1979)	115
Tableau 3.3 Structure de la chanson « Le monde est stone ».....	120
Tableau 3.4 Structure de la chanson « Un garçon pas comme les autres »	121
Tableau 3.5 : Structure de la chanson « Le blues du businessman »	122

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous analysons les différentes formes esthétiques présentes dans *Starmania* (comédie musicale, opéra-rock et chanson) afin de mesurer les effets croisés de leur présence sur l'œuvre saisie dans sa globalité. Nous nous basons sur les principes de la sociopoétique (Viala, 1993) pour mettre en lumière de variété de procédés diégétiques, énonciatifs, sémiotiques et esthétiques. L'objectif est d'étudier les spécificités propres à chaque forme pour déterminer leur apport discursif en propre et en synergie dans le contexte global de l'œuvre. Le premier chapitre présente les différentes catégories génériques auxquelles on associe *Starmania* : l'opéra-rock (Trottier, 2017), la comédie musicale (Engel, 1967 ; Altman, 1987/1992; Jeannot-Guérin, 2024; Roy, 2008) et la chanson (Hirschi, 2008 ; Chamberland, 2002). Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse interne de *Starmania* à partir des modèles d'analyse propres au théâtre musical (Altman, 1987/1992; Penner, 2020). Les caractéristiques dystopiques (Tower Sargent, 1994 ; Moylan, 2018/2020) de l'univers fictionnel de *Starmania* critiquent la société contemporaine de sa production. Le troisième chapitre aborde l'unité constitutive autonome de la chanson de comédie musicale et présente trois analyses de chansons : « Le monde est stone », « Un garçon pas comme les autres » et « Le blues du businessman ». Par l'analyse de ses micros et de ses macros structures, nous constatons que le sens de *Starmania* se constitue par et à travers la superposition et les interactions de formes multiples et diversifiées. Les contraintes matérielles et les enjeux de reconnaissance sont des facteurs qui déterminent son esthétique et son inscription formelle. L'emploi des clichés et des lieux communs ménage l'économie narrative et sémiotique de l'œuvre. Finalement, les caractéristiques propres à chaque forme éclairent différentes facettes de la production discursive de *Starmania* : les chansons, qui représentent un condensé de l'expression lyrique, tendent à saisir la nature nostalgique d'un mal-être collectif tandis que l'univers dystopique de la comédie musicale supporte des éléments de critiques sociales permettant d'engager une réflexion sur ses sources.

Mots clés : comédie musicale ; opéra-rock ; chanson ; sociopoétique ; dystopie ; nostalgie.

ABSTRACT

In this thesis, we analyze the various aesthetic forms (i.e., musical comedy, rock opera, and chanson) of *Starmania* to measure the intersecting effects of their presence on the work as a whole. We do so based on the principles of sociopoetics (Viala, 1993). The objective is to assess a variety of diegetic, enunciative, semiotic, and aesthetic processes based on the characteristics inherent to each form. This evaluation aims to determine their discursive contribution, both independently and collectively within the broader context of the work. The first chapter presents the various formal categories *Starmania* is associated with: rock opera (Trottier, 2017), musical (Engel, 1967; Altman, 1987/1992; Jeannot-Guérin, 2024; Roy, 2008) and chanson (Hirschi, 2008; Chamberland, 2002). The second chapter delves into an in-depth analysis of *Starmania* as a whole, employing analytical frameworks tailored to musical theater (Altman, 1987/1992; Penner, 2020). The dystopian characteristics of *Starmania*'s fictional universe (Tower Sargent, 1994; Moylan, 2018/2020) serve as a critique of contemporary society. The third chapter focuses on the autonomous constitutive nature of the musical comedy song, comprising three song analyses: "Le monde est stone," "Un garçon pas comme les autres," and "Le blues du businessman." The analysis of the micro and macro structures shows that *Starmania* is constituted by and through the superimposition and interaction of multiple, diversified forms. Material constraints and the pursuit of recognition emerge as pivotal factors influencing its aesthetic and formal inscription. The employment of clichés shapes the narrative and semiotic economy of the work. The distinct characteristics of these forms sheds lights on the multifaceted aspects of *Starmania*'s discursive production: the songs, which represent a condensed form of lyrical expression, tend to capture the nostalgic nature of a collective malaise, while the dystopian universe of the musical supports elements of social criticism that enable a reflection on its sources.

Keywords : Rock opera; musical, song, dystopia, nostalgia

INTRODUCTION

Starmania ou *La passion de Johnny Rockfort selon les évangiles télévisés* est un opéra-rock créé par le compositeur français Michel Berger et le parolier québécois Luc Plamondon. L'œuvre paraît d'abord sous la forme d'un album concept en 1978, puis elle est présentée sur scène en 1979 au Palais des Congrès de Paris. Avec ses effets techniques, ses danseurs et ses décors spectaculaires, cette première production s'apparente aux comédies musicales et aux opéras-rock américains de l'époque. L'œuvre connaît un succès commercial et critique sans précédent, autant en France et au Québec qu'ailleurs en Europe et aux États-Unis (grâce aux traductions et aux tournées); elle marque un tournant dans l'histoire du théâtre musical francophone¹ (Masson, 1981 ; Dupuis et Labarre, 2013 ; Jeannot-Guérin, 2024 a). Tout récemment, la nouvelle mouture de la pièce mise en scène par Thomas Jolly en 2022 a rejoint plus d'un million de spectateurs et de spectatrices à elle seule (Suc, [s. d.]).

Quelques publications destinées aux amateurs de *Starmania* adoptent une approche historique et retracent la genèse et l'évolution de la pièce aux différentes étapes de sa production (Alquier, 2017 ; Wodrascka, 2018 ; Thibeault, 2019). Cependant, malgré son impact culturel important au fil des années, les travaux universitaires portant sur cet opéra-rock sont plutôt récents et généraux. L'ouvrage *De Starmania à Mozart. L'opéra rock. Les stratégies de la séduction* (Papieau, 2010) présente un panorama des opéras rock français et fournit une brève analyse des principales thématiques de l'œuvre. Un article sur les contraintes matérielles et économiques du spectacle musical en France souligne le rôle de *Starmania* dans l'implantation du genre (Dupuis et Labarre, 2013). L'organisation du colloque international « Qu'est-ce que c'est que cette *Starmania* ? » par Bernard Jeannot-Guérin et Carole Auroy en 2021 à l'Université d'Angers témoigne d'un intérêt récent porté à *Starmania* par la communauté universitaire et permet d'entamer des réflexions plus approfondies sur la comédie musicale française. Les contributions à ce colloque (dont les actes paraîtront au cours de l'année 2025) étaient multidisciplinaires et proposaient des analyses de l'opéra-rock portant sur l'actualité de son discours, son propos dramaturgique, sa convocation de la figure de la star et la potentielle universalité de l'œuvre. Les

¹ Tout au long de ce mémoire, nous utiliserons le terme « théâtre musical » pour désigner globalement les différentes formes lyrico-dramatiques sans discerner de catégories génériques précises comme l'opéra-rock et la comédie musicale.

travaux récents de Bernard Jeannot-Guérin sur la comédie musicale française (2022, 2024 a, 2024 b) sont plus complets. Il y est fréquemment question de *Starmania*, à la fois comme œuvre fondatrice et comme matière pour des analyses linguistiques, discursives et esthétiques. Jeannot-Guérin propose également différents repères méthodologiques et typologiques pour étudier la comédie musicale française².

Si le théâtre musical est moins étudié, la chanson a pour sa part suscité un intérêt renouvelé auprès des littéraires. Son étude ne se limite cependant pas aux éléments textuels ; la cantologie considère l'ensemble des composantes de la chanson : musique, performance du chanteur ou de la chanteuse, phonographie, etc. Outre les analyses proposées par Jeannot-Guérin, quelques titres de *Starmania* ont été étudiés dans cette perspective cantologique. Stéphane Hirschi (2008) propose une étude comparative de la chanson « S.O.S d'un terrien en détresse » et de sa traduction « Only de Very Best » (Tim Rice, 1992) afin de mettre en évidence la spécificité de la chanson d'expression française. L'auteur-compositeur Stéphane Venne (2006) s'appuie pour sa part sur les chansons « Le blues du businessman » et « Le monde est stone » pour illustrer les effets croisés de la composition musicale et des paroles sur la communication d'une idée. Annemarie Dinvaut (2019) mentionne « Le blues du businessman » et « La complainte de la serveuse automate » dans son étude des liens entre la chanson et le monde du travail. Bien que pertinentes, ces analyses sommaires ne permettent pas de soutenir nos réflexions sur les interactions entre la chanson et l'ensemble plus large dans lequel elle s'inscrit (en l'occurrence, l'opéra-rock).

Dans ce mémoire, nous cherchons à analyser les différentes formes esthétiques présentes dans *Starmania* (comédie musicale, opéra-rock et chanson) afin de mesurer les effets croisés de leur présence sur l'œuvre saisie dans sa globalité. Nous nous basons sur les principes de la sociopoétique (Viala, 1993) pour mettre en lumière une variété de procédés diégétiques, énonciatifs, sémiotiques et esthétiques. L'objectif est d'étudier les spécificités propres à chaque forme pour déterminer leur apport discursif en propre et en synergie dans le contexte global de l'œuvre. Nous

² Sans se pencher spécifiquement sur la comédie musicale ou l'opéra-rock, quelques chercheurs et chercheuses se sont intéressés aux interactions entre théâtre et musique en France, notamment Muriel Plana et Michel Rostain. La difficulté d'arriver à une circonscription de la comédie musicale dans le paysage francophone est mise en évidence par leurs approches épistémologiques distinctes. (Jeannot-Guérin, 2024 b)

posons l'hypothèse que le sens de *Starmania* se constitue par et à travers la superposition et les interactions de formes multiples et diversifiées.

Historiquement, plusieurs champs d'études ont exclu les comédies musicales de leurs corpus. Philip Auslander dans « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto » (2004) formule l'hypothèse selon laquelle, en musique, l'étude et l'analyse des enregistrements sonores et des partitions prévalent sur celles des spectacles. Auslander avance également qu'en études théâtrales, les productions musicales seraient écartées, car elles demandent une approche fusionnelle mobilisant une expertise musicologique accrue. Pour étudier les constituantes formelles d'une comédie musicale dans leur globalité, il faudrait ainsi prendre en considération la musique, le texte et la performance, mais aussi la chanson (qui constitue une unité de base de la plupart des comédies musicales), les codes esthétiques propres à la comédie musicale ainsi que ceux des sous-genres (littéraires, musicaux et dramatiques) variés auxquels l'œuvre en question se rattache. Ces formes entrent en relation les unes avec les autres tout en exigeant leurs propres appareils théoriques.

Outre les enjeux disciplinaires soulevés par Auslander, il nous semble que les préjugés à l'endroit des comédies musicales ont longtemps restreint les études à son sujet. Cette forme étant principalement associée à la sphère du divertissement, les chercheurs et les chercheuses se penchent rarement sur ses qualités esthétiques et sémantiques : leurs réflexions sont principalement issues des études culturelles (cultural studies) ; cette posture épistémologique tend à effacer les enjeux formels des œuvres étudiées. Selon Liliane Kerjan :

il faut donc se garder de renvoyer [la comédie musicale] aux ténèbres du non-culturel, de l'infra ou du para-théâtre, comme si le phénomène ressortissait d'une esthétique du brut, du non-élaboré. Or c'est tout l'inverse : rien de plus achevé, de plus précis, de plus professionnel que la comédie musicale, art hybride et savamment roué, lieu d'une intertextualité foisonnante. (1987, p. 228)

Certes, il n'en demeure pas moins que les codes esthétiques de la comédie musicale sont fortement influencés par les contraintes matérielles qu'elle nécessite et le contexte de production capitaliste dans lequel elle s'inscrit.

Plusieurs chercheurs et chercheuses s'intéressent à la comédie musicale et à l'opéra (rock), notamment Rick Altman (1987/1992) et Nina Penner (2020). Leurs études identifient les

spécificités du genre et fournissent des pistes pour analyser les œuvres de théâtre musical. L'objectif de ce type d'analyse étant de dégager la signification de l'œuvre dans sa globalité, les nuances du texte et les propriétés intrinsèques des chansons sont généralement négligées. Si l'héritage de l'opéra est souligné dans les études sur la comédie musicale, ces deux types de productions sont généralement isolés l'un de l'autre.

La sociopoétique permet l'étude des formes et des genres littéraires (poétique) dans une perspective sociologique, en considérant que la création, la production et la réception des textes sont définies dans leur rapport à la société. Dans l'ouvrage *Approches de la réception : Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio* (1993) Alain Viala conçoit ce modèle d'analyse de textes littéraires à partir d'un constat :

les variations historiques des répertoires, définitions et répartitions de genre se font sous l'effet des causalités externes à la pure textualité, donc sous l'effet de faits de société : la corrélation entre ces faits et les états de la poétique donne l'objet de la *sociopoétique* (1993, p. 147).

La sociopoétique vise donc l'étude de l'évolution des formes poétiques et de la façon dont elles sont liées aux variations des différents états de société. Viala cible un ensemble de prismes³ qui gagne à être considéré dans une perspective sociologique : la langue, l'état du champ littéraire dans un temps donné, le genre littéraire et l'auteur.

Les ajustements requis pour adapter ce modèle au théâtre musical sont minimaux, puisque si les codes et les structures varient, la logique des prismes et la façon dont ils permettent de considérer le positionnement d'une œuvre dans son écosystème culturel sont assez semblables. Chacun des facteurs que Viala propose d'observer trouve un ou des équivalents lorsqu'il est question d'autres formes. La notion de *poétique* peut également être élargie pour inclure des formes

³ Viala (1993) illustre l'interrelation entre société et œuvre à l'aide de cette figure. Dans cette métaphore, la littérature est un prisme qui rend une image déformée et réfractée des réalités sociales, qui pour leur part pourraient être représentées par la lumière. Cette image rend compte des transformations en jeu lors de la médiation d'une réalité dans un texte, mais aussi de la manière dont certains aspects de l'expérience sociale traversent le texte et peuvent influencer la manière dont ces transformations s'opèrent. Ainsi, le texte littéraire est imbriqué dans son contexte, il est au cœur d'une chaîne de phénomènes (p. 187-190).

non textuelles. Pour bien définir le concept, Viala (1993) propose de le segmenter en deux plans complémentaires :

le premier, [...] le plus global, celui des macrostructures, consiste dans l'analyse de la valeur sociale des genres et des formes ; le second, à l'échelon des structures particulières des textes, consiste à analyser la construction des effets esthétiques et idéologiques liés à cette valeur sociale des formes selon les divers états de la société (p. 155).

Dans cette optique, la poétique correspond à un processus d'esthétisation (d'un discours) régi par des codes formels. Pour étudier la poétique du théâtre musical, il s'agit donc de nous intéresser aux spécificités esthétiques des diverses formes qui y sont en jeu afin d'évaluer les effets créés par chaque forme distinctement et ceux engendrés par leur alliage.

Bien que notre recherche s'ancre dans les études littéraires, nous souhaitons mobiliser au meilleur de nos capacités les connaissances et les appareils critiques provenant d'autres disciplines. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous souhaitons observer l'œuvre à différentes échelles, ou plutôt comme l'énonce Alain Viala, au prisme de ses macrostructures à ses microstructures (1993, p. 155). De ce fait, nous organisons notre recherche en commençant par les formes plus englobantes, comme la comédie musicale et l'opéra-rock, pour ensuite nous attarder indépendamment aux plus petites unités sémantiques composant l'œuvre, en l'occurrence les chansons. Nous considérons que les traditions propres à chaque forme et leur positionnement au sein de l'écosystème culturel déterminent la manière dont Michel Berger et Luc Plamondon envisagent la production de leur opéra-rock, et par extension, l'esthétique de *Starmania*.

Étant données les variations importantes entre les différentes versions de *Starmania*, nous avons choisi de nous concentrer sur la première version de l'opéra-rock produite sur scène en 1979. L'enregistrement sonore *Starmania. Le spectacle* constitue notre corpus principal et notre référence pour l'étude du texte. D'autres documents de nature variée (extraits vidéo, photographies, partitions, programmes, entrevues, témoignages, comptes rendus, etc.) nous permettent de reconstituer la mise en scène du spectacle⁴ et d'étayer notre argumentaire. Différentes versions de *Starmania*

⁴ Il n'existe aucun enregistrement officiel de la première mouture de *Starmania* au Palais des Congrès de Paris. Aucun enregistrement (même amateur) du spectacle dans son intégralité n'a été répertorié à ce jour.

(notamment, l'album de 1978 et la captation audiovisuelle du spectacle de 1991 au Théâtre Marigny) sont intégrées à notre corpus secondaire afin d'éclairer certains points précis de notre analyse. À ces œuvres s'ajoutent des reprises des chansons par des artistes variés ainsi que certaines œuvres composant l'intertexte de *Starmania*. Même en circonscrivant notre corpus de la sorte, il est important de souligner les limitations de notre recherche. Une analyse détaillée de la captation sonore d'une durée deux heures et neuf minutes est, en soi, un travail d'envergure pour un mémoire de maîtrise. Afin d'intégrer les perspectives diversifiées mentionnées plus tôt et de mener notre étude sociopoétique du texte avec rigueur, nous avons privilégié l'analyse de quelques moments de l'œuvre pour mettre à profit l'avancée discursive de la réflexion et des connaissances.

Le premier chapitre présente les différentes catégories génériques auxquelles on associe *Starmania* : l'opéra-rock, la comédie musicale et la chanson. Nous abordons la trajectoire de ses créateurs et nous situons le projet au sein du champ culturel de son époque à partir d'informations concernant la genèse du spectacle (Wodrascka, 2018). Nous présentons ensuite les caractéristiques formelles et l'émergence de l'opéra-rock (Nattiez, 2006 ; Pirenne, 2011 ; Trottier, 2017) dans le monde anglophone. Nous nous penchons ensuite sur la comédie musicale américaine (Engel 1967; Masson, 1981; Bordman, 1982; Altman, 1992 [1987]), québécoise (Roy, 2008) et française (Jeannot-Guérin, 2024 a). Nous questionnons la posture esthétique de Berger et Plamondon, qui exposent les filiations de *Starmania* avec les opéras rock et rejettent celles qu'elle entretient avec la comédie musicale. Nous examinons ensuite le développement de la chanson en France (Guibert, 2006 ; Hirschi, 2008) et au Québec (Roy, 1985 ; Chamberland, 2002). Sa popularité déjà établie auprès des publics francophones joue un rôle majeur dans la production du spectacle. Comment les particularités de l'opéra-rock, de la comédie musicale et de la chanson façonnent-elles le projet d'envergure qu'est *Starmania* ?

Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse de l'œuvre dans son ensemble à partir de modèles propres au théâtre musical (Altman, 1987/1992; Penner, 2020). Puisqu'ils doivent faire l'économie de leur narration, les comédies musicales et les opéras rock ont une manière particulière de présenter leur récit. Comment les spécificités formelles du théâtre musical influencent-elles la construction d'un univers diégétique ? Nous abordons cette question en analysant la caractérisation et les fonctions narratives des personnages de *Starmania*, puis des lieux. Nous étudions ensuite la narration orchestrale (Penner, 2020) et les thèmes musicaux ; nous mettons en lumière l'apport de

la musique à la présentation globale du récit. Les caractéristiques de l'univers fictionnel de *Starmania* nous mènent à ajouter un prisme supplémentaire à notre analyse : celui du récit dystopique (Tower Sargent, 1994 ; Moylan, 2018/2020). Comment les rapports étroits de ce genre avec la critique sociale influencent-ils notre lecture de l'œuvre ?

Le troisième chapitre vise à distinguer la construction esthétique et sémantique de la chanson de celle de la comédie musicale. Plutôt que d'envisager les chansons comme des parties d'un tout, nous nous intéressons à leur autonomie et aux enjeux découlant de celle-ci (Jeannot-Guérin, 2024). Comment l'écoute contextualisée (au sein de l'opéra-rock) diffère-t-elle de l'écoute décontextualisée ? Le cœur du chapitre consiste en une analyse de trois chansons : « Le monde est stone », « Un garçon pas comme les autres » et « Le blues du businessman ». Nous considérons les paramètres musicaux, littéraires et performanciers (Middleton, 2004 ; Sylvanise, 2014 ; Chamberland, 1995 ; Venne, 2006 ; Calvet, 1981). À travers ces trois cas de figure, nous cherchons à déterminer les principales caractéristiques de la poétique des chansons de l'opéra-rock. Ces analyses nous mènent à interroger l'importance accordée à la temporalité au sein de l'œuvre (Boym, 2001 ; Pickering et Keightley, 2006).

CHAPITRE 1

Genèse de l'œuvre et histoire des genres et des formes à l'œuvre

Avant d'entreprendre notre analyse, nous rappelons l'histoire de la production de *Starmania*, ce qui nous amènera principalement à aborder les trajectoires des créateurs de l'œuvre et sa situation au sein du champ culturel de son époque. Nous proposons un panorama historique des diverses formes auxquelles *Starmania* se rattache : l'opéra-rock, la comédie musicale ainsi que la chanson.

1.1 La genèse de *Starmania*

La genèse de l'opéra-rock *Starmania* est probablement l'aspect le mieux documenté du phénomène. De nombreuses biographies d'artistes et ouvrages de référence destinés aux amateurs de comédies musicales la décrivent. Les faits présentés dans ces publications tendent à mythifier le processus de création de *Starmania* en misant sur le fait qu'il s'agirait de la première œuvre de théâtre musical francophone de cette envergure. Dans le même ordre d'idées, les portraits dressés des trajectoires respectives des deux créateurs de l'œuvre se distingueraient à plusieurs niveaux (origine, formation, expertise) et informeraient l'esthétique de *Starmania* dans son ensemble. La quête de succès financier et critique des créateurs de *Starmania* les pousserait à mettre en place diverses stratégies pour réaliser leurs ambitions.

L'auteur-compositeur-interprète Michel Berger (1947-1992) est issu d'un milieu bourgeois et possède une formation en piano classique. Sa carrière est lancée en 1963 avec la parution de la chanson « La Camomille » alors qu'il n'a que 15 ans. Les œuvres de Berger s'inscrivent initialement dans le yéyé⁵, un courant musical populaire auprès des jeunes Français et Françaises à l'époque. À l'âge de 21 ans, il consacre sa maîtrise en philosophie à l'esthétique de la musique pop (Nuc, 2021). Au tournant des années 1970, plusieurs chansons que Berger crée pour d'autres interprètes (notamment Véronique Sanson, Françoise Hardy, Johnny Hallyday et France Gall) se hissent au sommet des palmarès. L'artiste s'aventure parallèlement dans des projets plus expérimentaux, dont l'album majoritairement instrumental *Puzzle* en 1971. Alain Wodrascka

⁵ Le yéyé se caractérise par une reprise des rythmes et des succès de la musique pop anglo-américaine adaptée en français (Ollivier, 2008).

(2018) identifie d'ailleurs cette œuvre comme étant le point de départ du cheminement de l'artiste vers la création de l'opéra-rock *Starmania* (p. 43). L'album témoigne des influences des musiques symphoniques et rock sur les compositions de Berger et met en évidence le caractère ambitieux de ses projets artistiques. La fusion de ces genres musicaux est habilement exécutée grâce aux lignes mélodiques facilement identifiables, l'une des forces du compositeur qui se taille une place de choix dans le monde de la pop :

Puzzle donne aussi naissance au « style Berger », fondé sur un jeu de piano syncopé identifiable dès les premières mesures, et des mélodies imparables qui d'emblée vous envoûtent. Quant aux paroles, moins signifiantes qu'euphoniques, elles jaillissent toujours d'un trait et servent avant tout de parure sonore. (Wodrascka, 2018, p. 44)

Au cours des années 1970, Michel Berger visite plusieurs fois les États-Unis. Durant ses séjours, il côtoie le parolier Ira Gershwin, frère du célèbre compositeur George Gershwin, et découvre l'opéra *Porgy and Bess* (1935) (Wodrascka, 2018, p. 40). Durant ces voyages, le projet de création d'un opéra-rock destiné spécifiquement à un public francophone se concrétise. L'écriture commence dès 1974. Sa première tentative intitulée *Angéline Dumas* est fortement inspirée par l'enlèvement de Patricia Hearst⁶. *Angéline Dumas* ne voit cependant jamais le jour :

Si ce sujet moderne et original enflamme Michel [Berger] et France [Gall], la manière dont il est traité reflète leur enthousiasme, car les paroles des chansons et les livrets, jaillis d'une plume maladroite, baignent dans une inspiration résolument romantique, voire naïve, qui n'est pas en phase avec la violence de l'histoire (Wodrascka, 2018, p. 58)

Michel Berger laisse le projet de côté pour écrire avec Franck Lipsik une comédie musicale télévisée intitulée *Émilie ou la Petite sirène* (1976). L'histoire est librement inspirée du conte d'Anderson et met en scène les déboires d'une jeune chanteuse (interprétée par sa future épouse France Gall) qui cherche à faire sa place dans l'industrie du spectacle. La comédie musicale reçoit un accueil favorable et obtient un succès populaire, malgré les moyens limités mobilisés pour réaliser l'œuvre. Le projet de création d'un opéra-rock d'envergure persiste toutefois chez Berger, qui reste aux prises avec des difficultés liées à l'écriture du livret et des paroles. En 1976, il fait appel au parolier québécois Luc Plamondon. Le compositeur entre en contact avec le travail de

⁶ Pour plus d'informations sur les filiations entre l'affaire Hearst et la création de *Starmania*, voir le chapitre 2, p. 42-43, 49-50.

Plamondon en écoutant l'album *À part de d'ça, j'me sens ben. Opéra cirque* (1973) de Diane Dufresne que lui avait recommandé France Gall.

Luc Plamondon naît en 1942 à Saint-Raymond, dans la région de Portneuf au Québec. Son père est peu scolarisé ; il est marchand de chevaux (Hazera, 1995). Plamondon fait ses études au Petit séminaire de Québec et développe un intérêt marqué pour les arts, plus particulièrement pour le théâtre et la poésie (Arboit, 2016). Il poursuit des études en Lettres qu'il abandonne en 1965 pour entreprendre un voyage de cinq ans en Europe et aux États-Unis⁷. À son retour, le parolier écrit son premier grand succès, « Les chemins d'été »⁸, interprété par Steve Fiset sur la musique d'André Gagnon. Rapidement, les collaborations de Plamondon avec des interprètes de renom se succèdent, notamment avec Monique Leyrac, Renée Claude, Donald Lautrec et Diane Dufresne (Godbout, 1988, p. 63-68)⁹. Au moment où Berger l'approche pour *Starmania*, Plamondon est déjà bien connu dans le milieu de la chanson québécoise. Le parolier est également familier avec la comédie musicale, une forme par laquelle il se sent interpellé. Plamondon avait assisté à une représentation de la comédie musicale *Hair* (1967) de James Rado, Gerome Ragni et Galt MacDermot alors qu'il était aux États-Unis. Cette pièce est d'ailleurs considérée comme l'une des principales sources d'inspiration de *Starmania*.

Plamondon et Berger amorcent leur collaboration en 1976 et font paraître l'album concept intitulé *Starmania ou La passion de Johnny Rockfort selon les évangiles télévisés* en 1978. Cette stratégie est courante à l'époque dans le monde anglophone. Elle consiste à enregistrer un album concept afin de faire connaître les chansons au grand public et de constituer un auditoire en amont de la production sur scène de l'opéra-rock. La distribution inclut des chanteurs et des chanteuses québécois et français, soit France Gall (Cristal), Daniel Balavoine (Johnny Rockfort), Claude Dubois (Zéro Janvier), Éric Estève (Ziggy), Fabienne Thibeault (Marie-Jeanne) et Nanette Workman (Sadia). Certains des interprètes sont déjà des vedettes bien établies, alors que d'autres sont plutôt des talents émergents qui se font connaître grâce au projet. Quelques mois après le

⁷ Plamondon effectue ce voyage, financé grâce à l'héritage légué par sa mère, en ayant comme prétexte de poursuivre une formation en histoire de l'art et d'apprendre plusieurs langues (l'anglais, l'allemand, l'espagnol et l'italien).

⁸ La chanson est également connue sous le titre « Dans ma Camaro ».

⁹ Ce passage du documentaire de Jacques Godbout est une retranscription de la première entrevue télévisée de Luc Plamondon en 1972 à l'émission *Appelez-moi Lise!* animée par Lise Payette.

lancement de l'album, une performance en direct des chansons est présentée lors d'une émission spéciale sur la chaîne de télévision française TF1. La prestation prend la forme d'un concert avec une mise en scène minimale¹⁰ et permet de relancer la diffusion de *Starmania* qui commençait à s'essouffler. Le public est emballé, si bien que dès l'année suivante (1979), le spectacle est monté au Palais des Congrès de Paris. La distribution du spectacle est pratiquement la même que celle de l'album original¹¹. La mise en scène est confiée à l'Américain Tom O'Horgan qui a travaillé sur plusieurs comédies musicales rock à succès, dont *Hair* (1967) et *Jesus Christ Superstar* (1971). Le metteur en scène est assisté par François Morane et par une importante équipe d'artistes américains (chorégraphes, maquilleurs et maquilleuses, éclairagistes, etc.) qui l'aident à concevoir l'ambitieux spectacle¹².

Malgré un accueil critique plutôt mitigé au départ (Alquier, 2017, p.74), le succès populaire du spectacle est phénoménal, de sorte que *Starmania* acquiert rapidement un statut d'œuvre culte. Après sa première mouture française, le spectacle est monté professionnellement au Québec à la Comédie nationale en 1980, au Festival de Lanaudière en 1986 et au Théâtre Maisonneuve en 1987. Une deuxième version revue par les deux créateurs voit le jour en 1988 et est jouée au Théâtre de Paris puis au Théâtre Marigny, et est enfin télédiffusée en 1991. Une troisième version est produite en 1993 et sera présentée jusqu'en 2001 dans différentes salles de spectacles parisiennes. Une adaptation sous la forme d'un concert symphonique voit le jour en 2004 pour les 25 ans de *Starmania*. Une version opératique est créée en 2008 par l'Orchestre métropolitain et présentée au Québec, en France et en Corée (Wodrascka, 2018, p. 181-188). En 2022, le spectacle est monté de nouveau en France. Cette version, mise en scène par Thomas Jolly, est l'objet d'une tournée internationale avec des arrêts au Québec, en Belgique et en Suisse, comptabilisant en 2024 plus d'un million de spectateurs et de spectatrices. À l'instar de la première production, la troupe est composée d'interprètes québécois et français (Suc, [s. d.]). *Starmania* engendre également

¹⁰ Certains effets d'éclairage, les prises de vue et les décors évoquent l'univers fictionnel de l'œuvre dramatique en cours d'élaboration. Les interprètes semblent également incarner en partie les personnages qui leur sont attribués. Cependant, il s'agit bel et bien d'un concert (INA chansons, 2016).

¹¹ Le changement de forme implique l'ajout de nouveaux rôles : Roger-Roger l'évangéliste (René Joly), la speakerine (Violette Vial) et le grand gourou (Rody Julienne). Le rôle de Zéro Janvier est également confié à Étienne Chicot et celui de Ziggy à Grégory Ken.

¹² O'Horgan quitte la production trois jours avant la première avec toute son équipe en raison de conflits artistiques importants développés au cours des répétitions. À partir de ce point, la mise en scène est entièrement assurée par Morane; les autres artisans sont également remplacés (Alquier, 2017, p. 60).

plusieurs adaptations, dont deux en langue étrangère : la pièce est traduite et montée en Allemagne en 1991 ; Tim Rice réalise une adaptation en anglais sous la forme d'un album intitulé *Tycoon* en 1992. Chaque version du spectacle est originale : les éléments de mise en scène (costumes, décors, chorégraphies, jeu, etc.) changent continuellement selon la vision des membres de l'équipe de production. Le livret et les textes des chansons sont eux aussi modifiés de manière plus ou moins significative d'une mouture à l'autre.

Ce tour d'horizon de la genèse de *Starmania* nous permet de mettre en lumière différents facteurs sociaux qui ont un impact sur la production et la réception de l'œuvre. D'abord, la trajectoire de Michel Berger au sein du champ musical se segmente en deux moments. Sa musique est, dans un premier temps, destinée à un auditoire grand public, ce qui lui permet d'acquérir du capital économique, social et culturel au sein de l'industrie. Lorsque sa valeur commerciale est assurée et que son réseau est bien formé, Berger cherche à accroître son capital symbolique en entreprenant des projets plus ambitieux et plus expérimentaux. L'œuvre de Berger en vient ainsi à être appréciée à la fois par le grand public et par les critiques. La trajectoire de Luc Plamondon, quant à elle, est davantage ancrée dans la sphère de production grand public; le parolier collabore principalement avec des vedettes populaires. Il se constitue une image de poète rebelle et s'associe à des artistes émergents comme Diane Dufresne. L'esthétique des textes de Plamondon dénote son affection pour la culture contre-culture anglo-américaine et la transgression; ce qui vaut au parolier, à l'instar de Berger, une reconnaissance au sein des sphères institutionnelles. Les éthès¹³ de chacun des deux créateurs sont donc distincts et complémentaires : Berger conserve ses allures de jeune bourgeois virtuose alors que Plamondon affiche des airs de *rocker*. Cette collaboration favorise le succès de *Starmania* au sein d'un écosystème de la chanson francophone en pleine effervescence¹⁴. La création d'un opéra-rock destiné à un public francophone se situe à la jonction des sphères de grande consommation et des sphères institutionnelle ; pour arriver à mobiliser le plus large public possible, les créateurs doivent satisfaire leurs attentes respectives.

¹³ L'éthos correspond à l'image que l'énonciateur, de manière consciente ou non, dégage de lui-même (Glinoe et Saint-Amand, 2014). Cette notion, en sociologie de la littérature comme en sociopoétique, est pertinente à analyser puisqu'elle informe la posture de l'auteur ou de l'autrice dans le champ.

¹⁴ Nous reviendrons sur les particularités de la scène de la chanson francophone de la fin des années 1970 au cours du présent chapitre.

Tout en affichant très ouvertement leur filiation avec la culture américaine de l'opéra-rock, Berger et Plamondon présentent leur projet sous l'angle de la novation, en vantant sa spécificité francophone. Le discours entourant la création de l'œuvre met également l'accent sur l'aspect révolutionnaire de la pièce (processus de création, financement important, mise en scène spectaculaire, collaborations de chanteurs et de chanteuses reconnus, etc.) plutôt que sur l'appropriation d'une forme déjà existante et dont le succès est éprouvé dans le monde anglophone. Les créateurs exposent également leur audace à travers la distribution. Berger et Plamondon attribuent plusieurs des rôles principaux (notamment ceux de Marie-Jeanne et de Johnny Rockfort, respectivement Fabienne Thibeault et Daniel Balavoine) à des artistes émergents.

1.2 L'opéra-rock

L'inscription de *Starmania* dans le genre est soulignée à même l'œuvre par son appropriation des codes formels et des lieux communs associés à l'opéra-rock. Ainsi, l'œuvre déploie des réflexions sur certains enjeux sociaux, mais le discours qui s'en dégage est accessoire. L'objectif premier des créateurs est d'exploiter un genre en plein essor qui appelle à ce drame lyrique. Le terme « opéra-rock » convoque littéralement la rencontre entre deux univers musicaux : celui de l'opéra et celui du rock. Sans prétendre faire une histoire détaillée de ces deux genres, nous souhaitons revenir sur la place qu'ils occupent dans le champ musical et sur les conditions spécifiques menant à leur « rencontre ».

L'opéra¹⁵ (tel que nous le concevons de nos jours) se modernise au cours du XIX^e siècle et vit alors sa plus grande période d'effervescence. À cette époque en Europe, les compositeurs¹⁶ obtiennent un statut social privilégié qui accroît leur liberté de création et leur permet d'accéder aux ressources nécessaires pour produire des œuvres de plus en plus ambitieuses. L'opéra devient ainsi un genre prisé auprès des compositeurs et du public. L'Allemand Richard Wagner demeure un des artistes (et penseur) qui aura eu le plus d'influence sur le genre. On lui attribue plusieurs

¹⁵ Pour une synthèse détaillée de l'évolution des formes opératiques à travers le temps, voir les travaux de Timothée Picard (2016) et de Hervé Lacombe (2020, 2022).

¹⁶ Plusieurs passages du présent chapitre ne respectent pas les normes de féminisation suivies pour la rédaction de ce mémoire. L'usage du masculin reflète la composition du canon musical et de l'industrie de la musique au XX^e siècle. Nous souhaitons mettre en évidence la manière dont les actrices féminines du milieu musical ont longtemps été écartées de son histoire officielle en raison des dynamiques de pouvoir patriarcal.

des plus importantes novations formelles du genre, comme le souligne le musicologue Jean-Jacques Nattiez (2006) :

[Avec Wagner] l'opéra n'est plus divisé en numéros séparés (airs, duos, scènes avec chœur, etc.) : la dramatisation de l'action suppose la continuité. Aussi, la déclamation wagnérienne n'est-elle plus une collection d'airs isolés, mais tend vers un récitatif continu, ininterrompu [...] (p. 1223-1224).

Wagner rompt avec la tradition du récitatif; l'action est entièrement assujettie à la musique et la mélodie est continue. On accorde également à Wagner l'utilisation du leitmotiv (ou motif musical) comme vecteur musical de la signification diégétique : « Wagner leur attribue deux fonctions : contribuer à la construction formelle et morphologique de l'œuvre pour lui donner son unité ; compléter et souligner l'action et le poème avec les moyens propres de la musique » (Nattiez, 2006, p. 1226). Ces transformations des codes formels de l'opéra sont motivées par la posture esthétique et intellectuelle de Wagner dont il fait la promotion dans ses essais et d'autres textes théoriques. Dans son essai *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849) :

[Wagner] développe le concept de « *Gesamtkunstwerk* » ce que l'on traduit généralement par « œuvre d'art total » où musique, poésie et danse, ces « trois sœurs éternelles », formeront un tout unifié reflétant « l'Universel, le Vrai, l'Absolu ». (Nattiez citant Richard Wagner, 2006, p. 1224, l'auteur souligne)

Wagner souligne que dans leur tendance naturelle à l'expansion, les formes artistiques sont amenées à se mêler les unes aux autres. Ces relations caractérisent l'œuvre d'art moderne idéale, qui réunirait l'ensemble des formes artistiques et produirait ainsi une œuvre supérieure. L'art opératique est selon Wagner la forme par excellence pour atteindre cet idéal. En parallèle de ce discours, l'opéra devient le genre de prédilection des compositeurs du XIX^e siècle cherchant à faire valoir leur légitimité.

Si l'opéra demeure emblématique de l'élite sociale, la domination de ce genre dans le monde musical s'amointrit au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle¹⁷. Plusieurs facteurs

¹⁷ Au cours du XX^e siècle, l'intérêt pour la musique savante, musique au sein de laquelle les expérimentations formelles, structurales, et sonores sont mises de l'avant par les musiciens, s'accroît progressivement. Ses adeptes rejettent les références à toute composante extrinsèque à la musique (message, récit, émotion, etc.) au sein de leur création.

peuvent expliquer ce phénomène. Les ressources humaines nécessaires pour produire un opéra sont très importantes : metteur ou metteuse en scène, chanteurs et chanteuses, artistes visuels pour la conception des décors, costumiers et costumières, chorégraphes, danseurs et danseuses (dans certains cas), auxquels il faut ajouter un orchestre complet. La mobilisation de tous ces gens issus de disciplines distinctes est complexe et requiert un financement conséquent. Les coûts de production élevés gonflent le prix des billets, ce qui restreint l'accès aux spectacles à un public aisé financièrement. Le capital requis pour ces productions étant important, la création et la direction d'opéras sont généralement réservées aux artistes de renom déjà bien implantés au sein de la sphère institutionnelle, ce qui accroît le capital symbolique associé aux opéras.

Le deuxième genre musical qui nous intéresse, le rock, émerge dans un contexte totalement opposé, en marge des sphères institutionnelles de production de la musique. Christophe Pirenne dans son *Histoire musicale du rock* (2011) identifie les états du sud des États-Unis comme étant le berceau de cette musique. Plusieurs des genres qui inspireront le rock émergent au début des années 1940. Deux communautés socioéconomiquement défavorisées jouent un rôle majeur dans la création du genre : les Afro-Américains et les populations rurales blanches. Pirenne (2011) indique que les principales influences provenant du premier groupe sont le blues, le boogie-woogie et le rhythm and blues (p. 26-27). Les communautés blanches s'approprient ces sonorités et y mêlent leurs propres influences spécifiques à cette région des États-Unis, soit le hillbilly, la chanson folklorique et le western swing qui peuvent tous être considérés comme des sous-genres de la musique country (Pirenne, 2011, p. 19-20). Aux apports de ces deux communautés s'ajoute l'influence d'autres musiques, notamment les chansons commerciales produites par l'industrie de la Tin Pan Alley, les chants religieux gospel et les chants de travail. C'est à la fin des années 1940 qu'apparaissent les premiers artisans du rock and roll, mais le genre reste encore marginal et se rattache alors à la contre-culture. Le rock en tant que phénomène populaire prend de l'ampleur aux échelles nationales puis internationales durant les années 1950, alors que des musiciens de la Tin Pan Alley, constatant le potentiel de cette musique, popularisent le genre auprès du grand public¹⁸.

¹⁸ Comme le souligne Pirenne (2011), on a longtemps fait correspondre le début du rock avec la chanson « Rock Around the Clock » de Bill Haley and His Comet. Néanmoins, le musicologue note : « Faire de *Rock Around the Clock* un titre fondateur c'était remettre en question le dogme du rock and roll comme genre rural afro-américain pratiqué par des Blancs du Sud défavorisés et découverts par des Artist and Repertoire Manager (A&R) pauvres mais entrepreneurs. » (p. 35)

En Occident, cette époque est marquée par l'ascension sociale des jeunes qui constituent un groupe démographique de plus en plus important. L'industrie musicale perçoit en eux un tout nouveau marché particulièrement réceptif à la musique rock. Les jeunes sont avides d'idées nouvelles et contestataires, des valeurs déjà associées au genre ; ils représentent également une clientèle de choix en raison de leur revenu disponible. Les grandes compagnies saisissent cette opportunité et produisent en masse des 45 tours¹⁹. La musique rock and roll gagne en popularité chez les jeunes ; elle est rythmée (parfaite pour les soirées dansantes en vogue) et aborde des thématiques au diapason de leurs préoccupations. Le rock and roll des années 1950 est ainsi considéré comme un genre musical commercial laissant peu de place à la créativité et à la profondeur. Cependant dès ses débuts, le rock est apprécié et joué par des musiciens de talent dont la virtuosité peine à être reconnue par les milieux institutionnels. Avec le développement du genre, plusieurs d'entre eux revendiquent la valeur de cette musique.

Ce désir de reconnaissance institutionnelle mène à la naissance de l'art rock. Le musicologue Danick Trottier (2017) désigne le mouvement ainsi :

L'art rock, comme son nom l'indique, cherche à faire du rock un art officiel en mettant en valeur l'expérimentation sonore, la virtuosité instrumentale et le sens du message derrière les paroles, d'où l'importance de la formation classique de ses musiciens et les rencontres recherchées avec la tradition classique. (p. 130)

Les musiciens et les musiciennes mettent en place différentes stratégies pour faire reconnaître leur musique. Sur le plan de la création, la recherche d'innovations formelles et sonores est valorisée. Plusieurs d'entre eux intègrent alors des références à certains compositeurs d'avant-garde comme Igor Stravinski, Edgar Varèse, Arnold Schoenberg et John Cage²⁰. La convocation de ces compositeurs permet aux musiciens rock de faire état de leur connaissance du canon musical et de leur virtuosité, tout en enrichissant la valeur sémiotique de leur musique en incitant l'auditeur ou

¹⁹ Le 45 tours est le format de diffusion de musique populaire qui domine l'industrie dans les années 1950 et 1960. Sa popularité est entre autres attribuable à son faible coût de vente. En raison de limitations techniques, ce type de disque vinyle ne comportait généralement que deux chansons (une sur chaque face). Ce format de diffusion est communément appelé un *single*.

²⁰ En essor à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ce courant se caractérise par un rejet des méthodes de composition classique occidentales et une recherche d'innovation formelle qui prend plusieurs formes. Notamment, les compositeurs incluent dans leurs œuvres des sonorités qui sont considérées comme dissonantes ou atonales. Ils intègrent également des instruments étrangers ou modifiés aux orchestres. Finalement, plusieurs d'entre eux proposent des performances éclatées qui cherchent à produire une réaction vive auprès du public (Samson, 2001).

l'auditrice à faire intervenir ses connaissances d'un autre répertoire (plus prestigieux) lors de son écoute. Les artistes multiplient également les références à d'autres formes d'art : des références à la littérature et aux arts visuels sont intégrées aux paroles des chansons et au matériel promotionnel (notamment les pochettes de vinyle et les affiches). Ils ont également l'ambition de déployer des projets de plus complets que le *single*²¹. Longtemps considéré comme un moyen technique permettant de rassembler plusieurs chansons sur un vinyle afin de favoriser la diffusion de la musique d'un même artiste ou groupe, les artistes voient désormais l'album comme un moyen d'offrir au public une œuvre plus longue et achevée. Plusieurs produisent des albums concepts ; les chansons qui y figurent sont unies entre elles par leur cohérence thématique, musicale ou esthétique. Sur le plan de la réception, ces œuvres d'envergure sont saluées par la critique, de sorte que certains albums rock se taillent une place dans le canon musical durant les années 1960, notamment *Pet Sounds* (1966) des Beach Boys, *Freak Out!* de The Mothers of Invention (1966) et *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967) des Beatles.

Ces transformations des codes esthétiques de la musique rock se reflètent aussi dans les performances scéniques. Les mises en scène des artistes gagnent en théâtralité grâce à des costumes de scène et des décors de plus en plus élaborés. L'investissement de la forme opératique est une continuation logique des efforts faits par les artistes rock pour faire reconnaître la légitimité de leur genre. Si sur le plan musical, plusieurs musiciens font déjà appel à certains codes de l'opéra classique dans leur création, l'émergence de l'opéra-rock cristallise cette rencontre esthétique. À ce propos, Trottier (2017) explique :

L'idée revient à inscrire le rock dans un *art officiel* en faisant valoir une esthétique plus sérieuse tout en s'attaquant à la longue durée [...]. Mais ce qui réunit avant tout l'opéra et le rock au sein d'un même genre repose sur *le sens du spectacle et l'impact du livret* : l'attrait pour un drame mis en musique est la principale justification. De telle sorte que la dimension visuelle et le drame, en plus des interactions entre soliste et chœur, soutiennent cette nouvelle approche du rock (p. 142, nous soulignons).

La stratégie consiste donc à emprunter les codes esthétiques d'une forme qui a déjà acquis ses lettres de noblesse pour insuffler du prestige à une autre. Parmi les œuvres les plus emblématiques

²¹ Parallèlement, les technologies d'enregistrement se développent et des formats alternatifs sont accessibles aux musiciens et musiciennes.

du genre, on recense *Tommy* du groupe The Who (1969), *Hair* (1967) de Gerome Ragni, James Rado et Galt MacDermot, *Jesus Christ Superstar* (1970) de Tim Rice et Andrew Lloyd Webber, *The Rocky Horror Picture Show* (1973) de Richard O'Brien ainsi que *The Wall* (1979) du groupe Pink Floyd²².

1.3 La comédie musicale

La définition de la comédie musicale en tant que genre, historiquement, pose un problème chez les spécialistes souhaitant s'attarder à son étude. Il s'agit, dans certains cas, d'un terme parapluie permettant de regrouper différentes pratiques théâtrales où une importance particulière est accordée à la musique, alors que pour d'autres, il s'agit d'une forme à part entière, régie par de rigoureuses normes esthétiques. Les œuvres se distinguent sur le plan formel en fonction de leur médium, mais elles demeurent toutefois interreliées. Alain Perroux (2009) propose cette définition :

La comédie musicale est d'abord et avant tout un genre théâtral bien vivant. Un genre qui a son histoire, sa géographie (avec deux pôles : Broadway à New York et le West End à Londres), ses codes, ses stars, son répertoire et son actualité ; un genre qui mêle allégrement art et commerce, divertissement et réflexion, comédie et tragédie, chant et danse. (p. 8)

La comédie musicale est également un genre à la fois théâtral et cinématographique. Rick Altman dans *La comédie musicale hollywoodienne. Problème de genre au cinéma* (1987/1992) fournit une analyse des principales caractéristiques formelles de la comédie musicale à partir de ses observations sur un corpus substantiel comprenant les œuvres les plus emblématiques du genre. Selon lui, la comédie musicale est un genre (cinématographique) narratif comportant plusieurs chansons à travers lesquelles se déploie un récit. La musique est l'élément de signification permettant de développer les réseaux de relations entre les personnages, qui pour leur part, « ne représent[ent] pas seulement [leurs] intérêts propres et immédiats, [ils] s'identifie[nt] également à une valeur culturelle particulière ou à un ensemble de valeurs » (Altman, 1987/1992, p. 123). Pour que le film soit considéré comme une comédie musicale, il doit « mêler les sons qui composent la musique et ceux qui restent extérieurs à l'expression musicale » (Altman, 1987/1992, p. 123).

²² Bien que ces œuvres soient toutes associées à l'émergence de l'opéra-rock, certaines n'appartiennent pas explicitement à ce genre. Par exemple, *Hair* est souvent considérée comme une comédie musicale rock alors que *The Wall* est pour sa part présentée comme un album concept. L'appellation choisie par les artistes est généralement celle qui prévaut pour déterminer l'appartenance d'une œuvre à une forme spécifique.

Autrement dit, le contexte dans lequel s'inscrivent les numéros musicaux doit être non musical (un dialogue intime entre deux personnages, un conflit armé, une promenade dans un marché, etc.). Les personnages s'expriment en chantant sans que le récit ne leur donne une motivation.

À l'origine, la comédie musicale est d'abord et avant tout un genre musical et théâtral profondément ancré dans une tradition américaine, bien que les origines de ce type de spectacle soient diverses et variées :

L'œuvre remplit le vide entre le théâtre parlé et l'opéra, mais aussi, dans un registre plus familier entre le *minstrel show* (montage de plaisanteries, de gags, de chansons et de danses reliés par des saynètes) et la pantomime (représentation à l'italienne des contes populaires, d'ailleurs étroitement liée au *vaudeville*, revues avec maître de cérémonie qui aboutira plus tard aux luxueuses *revues*). L'apparition de la comédie musicale dépend donc d'un refus de toute hiérarchisation de la culture. (Masson, 1981, p. 155, l'auteur souligne)

La naissance et l'organisation de l'industrie du spectacle de Broadway permettent la création des premières œuvres que l'on pourrait désigner comme étant des comédies musicales. Comme le souligne le compositeur et chef d'orchestre Lehman Engel (1967) :

[E]ach new discovery of style combination of elements tended to weaken the demarcation between one genre and another. It grew to be as impossible in that period as it would be today to differentiate clearly among farce comedy, burlesque, musical comedy and extravaganza. All of them employed girls, music, comedy, and dancing. (p. 5)

Dès ses débuts, la comédie musicale est considérée comme une forme axée sur le divertissement du public. La dimension spectaculaire des productions définit le genre : les distributions imposantes, les grands orchestres et les costumes extravagants sont monnaie courante. Avec l'apparition du cinéma parlant en 1927, la comédie musicale devient un genre filmique de prédilection, une histoire débutant avec le film *The Jazz Singer* (1927). Au départ, ces films ressemblent davantage à des spectacles filmés, puis les innovations formelles du cinéma transforment les interactions entre jeu, musique et chorégraphies : la cinématographie s'ajoute à ces autres langages et influe sur la présentation de l'œuvre. Les salles de spectacles entrent alors en compétition avec le cinéma. Ce dernier possède deux avantages considérables : il incarne la modernité et est beaucoup plus accessible aux publics. Afin de conserver son attrait, la comédie

musicale doit mettre en place des artifices toujours plus importants (plus grands orchestres, changements de costumes, multiplication des décors, etc.). L'association entre la comédie musicale et le cinéma contribue à dévaloriser le statut de la première forme aux yeux des critiques. Les intellectuels de l'époque y perçoivent les signes d'une industrie culturelle de plus en plus tournée vers la massification. Malgré la dépréciation du genre, les comédies musicales et les revues musicales²³ (autant sur scène qu'à l'écran) offrent aux musiciens et aux compositeurs, émergents ou de renom, des opportunités de création intéressantes et formatrices.

L'émergence de la comédie musicale contemporaine se situe entre 1940 et 1950. Engel identifie les œuvres suivantes comme étant les plus importantes productions scéniques de l'époque : *Pal Joey* (1940), *Oklahoma !* (1943), *Carousel* (1945), *Annie Get your Gun* (1946), *Brigadoon* (1947), *Kiss me Kate* (1948), *South Pacific* (1949), *Guys and dolls* (1950), *The King and I* (1951), *My Fair Lady* (1956) et *West Side Story* (1957). Souvent inspirées d'œuvres littéraires ou de mythes²⁴, elles finissent toutes par être adaptées au cinéma. La musique des comédies musicales est influencée par la chanson populaire : elle reprend les sonorités du jazz et de Tin Pan Alley et les chansons adoptent une structure alternant couplets et refrains.

La production d'une comédie musicale à l'américaine demande des moyens importants. Les nombreux artifices mentionnés plus tôt sont coûteux et demandent par conséquent un grand nombre de spectateurs et de spectatrices pour que la production soit rentable. À Broadway, principal pôle de la forme, les salles à haute capacité peuvent accueillir jusqu'à dix représentations par semaine pour la durée d'une saison. Plusieurs facteurs contribuent à cette affluence de spectateurs et spectatrices : « à New York, près des deux tiers des billets sont achetés par des touristes (63 % au cours de la saison 2011-2012). Mais, plus encore, c'est l'existence d'un public pour lequel le

²³ La revue musicale est un type de spectacle présentant une suite de numéros musicaux, souvent liés à l'actualité, interprétés par des personnages variés. La principale distinction entre cette forme et la comédie musicale est l'absence d'une trame narrative continue dans la seconde.

²⁴ Parmi les comédies musicales mentionnées par Engel, seules deux d'entre elles proposent des livrets complètement originaux : *Pal Joey* et *Guys and Dolls*. *Annie Get your Gun* est pour sa part inspiré de la vie de Annie Oakley.

spectacle musical participe des références culturelles [...] » (Dupuis et Labarre, 2013, p. 3), ce qui alimente le marché. Les revenus générés par la comédie musicale sont importants²⁵ :

Aux États-Unis, au cours de la saison 2011-2012, avec 12,3 millions de billets vendus au prix moyen de 95 dollars, les recettes brutes de billetterie des 40 théâtres de la Broadway League ont atteint 1,158 milliard de dollars dont 934 millions pour les seuls spectacles musicaux (hors recettes des théâtres Off Broadway). (Dupuis et Labarre, 2013, p. 3)

La comédie musicale américaine relève donc de l'industrie (très lucrative) du divertissement. La rentabilité est le facteur le plus déterminant aux yeux des producteurs lors de la programmation de nouveaux spectacles.

Avec l'avènement de la musique rock au cours des années 1950, on pourrait s'attendre à ce que la musique des comédies musicales adopte l'esthétique de ce nouveau phénomène. Or, selon Gerald Bordman (1982):

Broadway did not embrace rock brazenly. [...] Unfortunately, time was to demonstrate that librettists for rock shows had little conception of theatrical requirements. Nor did lyricists or composer. They hardly ever provided a simple, immediately signable love song and simple yet sophisticated melodies to other songs that could be applied to superior lyrics. Broadway's rock composers were to turn out largely forgettable scores. (p. 181)

Bordman souligne cependant deux exceptions : *Hair* (1967) et *Your Own Thing* (1968). Il faut toutefois considérer qu'à cette époque, la grande majorité des productions de théâtre musical comprenant de la musique rock sont généralement désignées comme des opéras-rock. Il est ainsi difficile de déterminer précisément l'impact de la musique rock sur le milieu de la comédie musicale.

Si les scènes de comédies musicales les plus actives sont celles des États-Unis et de l'Angleterre, tout l'Occident est exposé à la comédie musicale américaine à travers le cinéma,

²⁵ Il ne faut pas négliger l'impact du coût élevé des billets. La comédie musicale s'adresse à un public nanti : « [Le] revenu annuel moyen [des spectateurs de Broadway] s'élevait, en 2012, à 193 800 dollars (contre quelque 38 000 dollars pour l'ensemble de la population américaine). 43% des spectateurs disposaient ainsi d'un revenu annuel d'au moins 100 000 dollars (contre 22% pour l'ensemble de la population américaine) » (Dupuis et Labarre, 2013, p. 3).

incluant la France et le Québec. La proximité du Québec avec les États-Unis occasionne une présence accrue des troupes américaines dans la province²⁶. Au tout début du XX^e siècle, Montréal fait partie d'un important réseau nord-américain de tournées de spectacles musicaux de variété (notamment de *music-hall*²⁷ et de burlesque — des genres étroitement associés à la comédie musicale). Avant la Première Guerre mondiale, la programmation des scènes montréalaises est largement déterminée par des producteurs américains qui exportent fréquemment les productions à succès de Broadway dans la métropole canadienne (Dietze, 202, p. 997). Jusqu'aux années 1950, les salles de spectacles à grande capacité sont réservées aux productions d'envergure venues de l'étranger (Jubinvill, 2020, p. 73). La comédie musicale est populaire et lucrative dans la province, mais il faut attendre quelques années pour que les premières productions originales canadiennes-françaises et canadiennes-anglaises fassent leur apparition.

Bruno Roy, dans son ouvrage *L'Osstidcho*²⁸ ou *Le désordre libérateur* (2008), fournit l'un des rares portraits de l'émergence des revues et comédies musicales au Québec à la fin des années 1930 :

Cet esprit [de *L'Osstidcho*], peut-on dire, hérite du mariage du théâtre et de la musique des siècles précédents : ballet, opéra-bouffe, opérette. En effet, une comédie musicale est une forme de théâtre où l'on ajoute de la musique, des chansons, des sketches, voire de la danse. Déjà, de 1938 à 1940, Gratien Gélinas produisait, chaque année, la forme et le format exploitant la revue, ses *Fridolinades*. Utilisant la musique de sources traditionnelles canadiennes-françaises, il présentait des satires qui n'épargnaient aucun sujet [...]. Ailleurs, à Toronto par exemple, un genre plus intime de revues musicales était directement inspiré des spectacles de cabaret qui comprenaient des collections de chansons de compositeurs réputés. (p. 50-51)

Roy (2008) identifie plusieurs spectacles de revues musicales qui ont un certain succès populaire au Québec dans les années 1960: « on parlait davantage de revues, beaucoup moins de comédies comme à Broadway. La revue favorisait l'artiste qui aimait faire appel à toutes les facettes de son métier. » (p. 51) La première comédie musicale québécoise serait *Le vol rose du flamant* (1961) de

²⁶ Voir les travaux de Mireille Barrière (1995/2021) sur le théâtre lyrique à Montréal et de Marie-Thérèse Lefebvre (1986/2021) sur la modernité dans la création musicale.

²⁷ Les spectacles de music-hall enchaînent une suite de tableaux de divertissement variés : numéros chantés, danse et sketches. Un repas somptueux est servi aux spectateurs durant la prestation.

²⁸ *L'Osstidcho* est un spectacle réalisé par Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Mouffe et Louise Forestier mis en scène par Paul Buissonneau qui était composé de sketches humoristiques et de chansons. Plusieurs versions sont présentées au Théâtre de Quat'sous et à la Place des arts entre 1968 et 1969.

Clémence Desrochers²⁹. Fondé en 1960 par la comédienne Marjolaine Hébert, le théâtre La Marjolaine accueille quelques comédies musicales et revues de Claude Léveillé et Raymond Lévesque. La capacité restreinte de la salle et sa situation géographique³⁰ limitent cependant la portée des œuvres originales présentées au théâtre La Marjolaine. La comédie musicale *Doux temps des amours* de Louis-George Carrier et Claude Léveillé présentée au théâtre en 1964 réussit tout de même à obtenir un succès notable. En 1970, Michel Tremblay crée la comédie musicale *Demain matin, Montréal m'attend* qui tourne dans la province durant trois ans.

Le théâtre musical est également représenté sur les scènes françaises, mais les formes que prennent les productions sont différentes. Ce sont les opérettes, les opéras-bouffes et les cafés-concerts (toutes des formes à l'origine de la comédie musicale) qui dominent les scènes au cours de la première moitié du XX^e siècle. Si l'opérette légère possède de nombreuses similitudes avec la comédie musicale, elle se distingue de cette dernière par sa vocation strictement comique et son registre de chant lyrique. À cette époque, le music-hall est également populaire en France dans une forme similaire à celle des États-Unis et de l'Angleterre. Bernard Jeannot-Guérin (2024 a) identifie deux types de spectacles déterminants dans le développement de la comédie musicale française :

La comédie musicale en France porte donc en ses gènes cette double appartenance : elle est fille de la revue à grand spectacle, dont les effets musicaux et chorégraphiques offrent à la chanson un cadre d'exploitation sonore et visuel, pour constituer un numéro à part entière. La comédie musicale est aussi fille de la revue de variété, dont la légèreté du propos et le mélange des styles seront l'apanage de la culture mass médiatique télévisuelle. (p. 31)

La comédie musicale française, comme celle des États-Unis, est influencée par l'arrivée du cinéma en couleur dans les années 1950. La compétition avec les productions filmiques américaines affecte la production française : peu de pièces originales sont produites après 1956 (Jeannot-Guérin, 2024 a, p. 38). Au début des années 1970, la comédie musicale française se transforme et « entre

²⁹ La distribution du spectacle comprend entre autres Monique Lapage, Denise Filiatrault, Janine Sutto, Clémence Desrocher, Olivier Guimond, Roger Joubert, Jean-Pierre Masson, Jacques Desrosiers, Jean Besré et Pierre Dufresne. Desrochers propose également une revue musicale féminine intitulée *Les Girls* en 1969 qui obtient un succès notable. En plus de son autrice, la distribution de la revue comprend Louise Latraverse, Diane Dufresne, Paule Bayard et Chantal Renaud.

³⁰ Le théâtre La Marjolaine est situé à Eastman (soit à une centaine de kilomètres de Montréal), dans une ancienne grange rénovée pour accueillir environ 300 personnes.

dans l'hyperspectacle » (Jeannot-Guérin, 2024 a, p. 36) ; les dimensions visuelle et spectaculaire des productions gagnent en importance.

Nous avons souligné plus tôt les impératifs économiques auxquels les comédies musicales américaines sont soumises en raison des moyens de production élevés qu'elles nécessitent. Cela représente un enjeu pour les productions françaises qui tentent de s'approprier l'esthétique de la forme américaine : « Les producteurs [français] [...] [peinent] à atteindre la taille critique [d'auditoire] qui permet de mobiliser des capitaux en quantité suffisante pour mener à bien des projets ambitieux » (Dupuis et Labarre, 2013, p. 7). Le marché est plus petit, mais les investissements requis sont les mêmes. Ne serait-ce qu'en regard de la démographie, le public potentiel francophone est plus restreint que celui des États-Unis. La comédie musicale est également moins fortement ancrée dans les traditions culturelles des Français qu'elle ne l'est pour les Américains.

Pour pallier ce problème, la stratégie de production et de commercialisation de la comédie musicale française a été adaptée. La production d'une pièce est précédée par la parution d'un album concept. Celui-ci agit comme un outil promotionnel pour le spectacle à venir : le public est plus susceptible de se procurer des billets pour la comédie musicale s'il est familier avec les chansons. La popularité du projet peut ainsi être éprouvée : si l'album n'obtient pas une visibilité satisfaisante, le spectacle n'est pas monté. L'esthétique de la comédie musicale française est affectée par ce modèle de production. La chanson en tant qu'unité occupe une place centrale dans les productions, ce qui n'est pas nécessairement le cas aux États-Unis. Jeannot-Guérin (2024 a) marque ce caractère distinctif des œuvres françaises en les nommant « concert dramatique »³¹ (p. 155-165).

Sans pour autant être la première œuvre en son genre³², le succès de *Starmania* marque un tournant dans l'histoire du théâtre musical francophone. L'œuvre consolide l'emploi de la stratégie de diffusion décrite plus tôt. L'attraction générée par la présence de vedettes au sein de *Starmania* sert également de modèle pour plusieurs autres productions qui lui succèdent. Finalement,

³¹ Pour notre part, nous écarterons les spécificités du concert dramatique pour plutôt nous concentrer sur l'opéra-rock et la comédie musicale puisqu'il s'agit des formes que les créateurs de *Starmania* cherchent à émuler.

³² Jeannot-Guérin (2024 a) identifie entre autres *Megalopolis* (1972) d'Hérbert Pagani et *La Révolution française* (1973) de Claude Michel Schönberg et Alain Boublil comme étant les prédécesseurs de *Starmania* (p. 58).

l'envergure du projet ainsi que son succès populaire et critique démontrent une volonté d'appropriation francophone d'une forme dominée par le marché anglo-américain.

1.4 *Starmania* : album concept, opéra-rock ou comédie musicale ?

Devons-nous attribuer une étiquette formelle spécifique à *Starmania* pour bien mener notre analyse ? Ces trois appellations, bien qu'elles puissent désigner un même objet sans qu'il n'y ait de contradictions, sont associées à des réalités sociales et des préconceptions distinctes³³. *Album concept* renvoie aux artistes rocks des années 1960 et 1970 ayant obtenu une reconnaissance institutionnelle ; *opéra-rock* a des connotations similaires, mais bénéficie d'une association directe avec une forme musicale reconnue comme légitime au sein du champ musical ; finalement, *comédie musicale* est associée à une culture de consommation et de divertissement. L'appellation d'une œuvre influence ainsi le discours autour de celle-ci :

la musique a ceci de particulier qu'elle est constamment enchâssée dans le langage pour en décrire les composantes et en évoquer le sens. Nommer les musiques pour les classer n'est donc pas une opération innocente : c'est aussi donner sens à la musique que de la nommer populaire, rock, soul, jazz, classique, et ainsi de suite. Les catégories que nous employons en musique servent autant à parler d'elle qu'à communiquer et à se situer à travers elle. (Trottier, 2021, p. 12)

La catégorisation des musiques en fonction des genres ou des formes est donc relative. Cette considération du musicologue pour les genres musicaux rejoint certaines des propositions de Viala (1993) à propos des « codes génériques [littéraires qui] infèrent surtout des enjeux touchant à l'orientation de la réception. » (p. 212) Le genre est d'abord un outil discursif, qui varie dans le temps au gré des fluctuations des états de la société et d'une sphère artistique donnée. Choisir entre les dénominations *album concept*, *comédie musicale* et *opéra-rock* constitue ainsi un moyen pour les créateurs de *Starmania* d'orienter la réception de leur œuvre et les conditions d'écoute anticipée

³³ Bien que notre analyse ne cherche pas à différencier ces trois formes en fonction de leur caractéristiques esthétiques, certains spécialistes ont déterminé des lignes directrices permettant de les distinguer. L'album concept sort du lot d'abord par sa matérialité. La comédie musicale et l'opéra-rock sont créés dans le but d'être mis en scène, tandis que l'album concept désigne un enregistrement sonore. Les deux premières formes incluent nécessairement une composante dramatique qui engendre d'autres distinctions : leurs chansons participent plus activement au développement d'un récit et elles sont interprétées par des personnages variés, souvent incarnés par des artistes spécifiques. Traditionnellement, le texte dramaturgique d'un opéra est entièrement communiqué à travers sa musique tandis que pour la comédie musicale, le jeu et la chanson s'alternent. Cependant, plusieurs opéras rock laissent tomber la musique dans les moments de transition entre les chansons. Ainsi, la principale distinction réside dans le « sérieux » de l'opéra-rock et la « légèreté » de la comédie musicale.

de celle-ci. Nous proposons d'analyser les différentes caractéristiques faisant de *Starmania* un opéra-rock, terme par lequel les créateurs ont officiellement choisi de désigner leur œuvre.

Starmania présente plusieurs caractéristiques formelles généralement associées à l'opéra classique. La pièce est chantée en entier, incluant les transitions entre les chansons de forme plus conventionnelle³⁴. Le récit de la pièce emprunte au registre de la tragédie pour déployer des questions existentielles. L'orchestre est composé d'instruments plus modernes associés à la musique rock (guitares électriques, clavier, batterie) et d'autres traditionnellement associés au répertoire classique (violons, cuivres, piano, etc.). Ces caractéristiques formelles ne sont pas présentes dans tous les opéras rock, mais elles se retrouvent dans plusieurs d'entre eux. Plusieurs titres de *Starmania* s'inscrivent mieux dans une esthétique pop (symphonique) que dans une esthétique rock³⁵. Le caractère rock de l'œuvre proviendrait en grande partie de la plume du parolier :

Au-delà de la vocalité, le rock subsiste dans un style nerveux rythmé par les formules nord-américaines du québécois, plutôt que dans les mélodies romantiques de Berger. La langue rock de Plamondon apporte à la composition classique française une identité violente qui tient à l'expression populaire d'une langue urbaine. Les xénismes qui émaillent les textes de Plamondon sont les traces d'une identité urbaine qui suscitent une musicalité lexicale adaptée à une langue « cousine » tout en maintenant son originalité propre. (Jeannot-Guérin, 2024 a, p. 80)

Starmania exhibe également sa filiation avec les opéras-rock de son époque en référant d'autres œuvres du courant art rock. L'exemple le plus notable se trouve dans le nom donné à l'un des personnages de la pièce. Le disc-jockey homosexuel Ziggy de *Starmania* tire son nom du pseudonyme que David Bowie donne à son alter ego scénique lors de la sortie de son album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972). L'artiste britannique est une figure emblématique de l'art rock³⁶, notamment en raison des innovations sonores qu'il propose,

³⁴ À ce sujet, voir le chapitre 2, p. 37.

³⁵ Sur le plan stylistique, on considère généralement que le rock est plus « agressif » et comporte plus d'improvisation et d'influences des musiques afro-américaines tandis que la pop est plus « douce » et reprend les motifs de musiques populaires antérieures. Néanmoins, les frontières entre les genres musicaux sont souvent floues; celles entre la pop et le rock sont au cœur de nombreux débats chez les musicologues (Middleton et al., 2001).

³⁶ La musique de Bowie n'est pas strictement associée au courant art rock. Ses œuvres produites au cours des années 1970 sont souvent désignées comme proto-punk. Bowie joue également un rôle clé dans l'instigation du *glam rock*, un sous-genre qui se caractérise notamment par une théâtralité de la performance musicale son opposition au machisme croissant du mouvement *hard rock* (Moore, 2001).

de ses performances hautes en couleur inspirées du mime et du théâtre kabuki et de l'éthos qu'il se constitue³⁷. Ziggy est un *rockstar* extraterrestre bisexuel consumé par sa propre image et des problèmes de consommation de drogues. Le rapport entre Ziggy le disc-jockey et Bowie est souligné dans « La Chanson de Ziggy » qui est destinée à présenter ce personnage éponyme : « Le premier amour de ma vie / Il s'appelait David Bowie / Sa musique a changé ma vie / Moi j'ai changé mon nom pour lui ». La présence de la musique de Bowie au sein de la diégèse est donc établie. D'autres facettes du personnage de Bowie sont également partagées par les autres personnages : la consommation de drogues pour Marie-Jeanne, la libération sexuelle et le vedettariat pour Stella Spotlight ainsi que l'homosexualité pour Ziggy.

La fascination pour les planètes et les astres se retrouvent dans de nombreuses chansons de Bowie, notamment dans l'album déjà mentionné et dans son premier grand succès « Space Oddity » (1969). Le voyage spatial de l'astronaute raconté dans cette chanson illustre avec onirisme la perte de contact avec la réalité et le sentiment d'impuissance causé par la découverte de la vastitude de l'univers. Parallèlement, plusieurs des personnages de *Starmania* sont habités de questionnements existentiels qu'ils expriment en convoquant un imaginaire spatial. Marie-Jeanne et Johnny se demandent « Y a-t-il quelqu'un dans l'univers / Qui puissent répondre à nos questions ? » (« Petite musique terrienne », nous soulignons). L'imaginaire de l'espace permet d'aborder des thématiques similaires dans les deux œuvres. Les références à David Bowie au sein de l'opéra-rock *Starmania* dépassent donc le simple clin d'œil. Les thématiques abordées, l'imaginaire convoqué ainsi que l'esthétique musicale et poétique entretiennent tous un rapport de filiation avec l'œuvre de l'artiste britannique³⁸. Ces renvois, selon Viala (1993), se doivent d'être explorés pour réaliser une analyse sociopoétique :

la manière de construire et de légitimer les personnages et la manière de se définir par rapprochement ou opposition avec d'autres systèmes de signes (autres textes, tableaux, arts plastiques, etc.) font partie des points de départ névralgiques pour une investigation d'ordre sociopoétique. (p. 156)

³⁷ À ce sujet, Allan F. Moore (2001) écrit : « Bowie's transgressions were most calculated, perceiving most clearly the value of image, both on stage and in print. »

³⁸ Évidemment, toutes ces facettes de *Starmania* sont exclusivement inspirées de Bowie. Nous cherchons à mettre en lumière les liens plus profonds qui existent entre les deux œuvres. Leur importance dénote un apport plus significatif de la référence à David Bowie que le simple emprunt d'un prénom.

Les caractéristiques associées à l'œuvre de Bowie comme la flamboyance de la performance scénique, l'innovation musicale et l'esthétique futuriste représente un intérêt pour Plamondon et Berger. En convoquant l'artiste britannique et en nommant un de leur personnage en son honneur, les créateurs soulignent à grands traits la présence de ces caractéristiques dans leur œuvre et insistent sur l'inscription de *Starmania* dans le mouvement de l'art rock.

1.5 La chanson

Si l'opéra-rock et la comédie musicale sont les formes les plus appropriées pour caractériser *Starmania* dans sa globalité, l'étude de ses chansons offre la possibilité d'observer les caractéristiques esthétiques de l'œuvre à une autre échelle. La chanson constitue une unité sémantique remplissant des fonctions précises au sein des œuvres de théâtre musical³⁹. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'œuvre voit d'abord le jour sous la forme d'un album afin que les chansons « s'imposent dans l'inconscient collectif » (Wodrascka, 2018, p. 96) avant même que le spectacle soit produit. *Starmania* s'inscrit donc d'abord dans le champ des musiques populaires française et québécoise. En regard de notre démarche d'analyse sociopoétique, il convient d'explorer plus particulièrement les codes esthétiques, l'historique de la forme chanson au Québec et en France ainsi que l'état du champ musical au moment de la création de l'œuvre.

Une définition de la chanson se doit d'être extensive si l'on souhaite distinguer celle-ci des autres formes musicales. Le cantologue Stéphane Hirschi (2008) propose une première définition qui permet de distinguer le chant de la chanson :

Le chant est une *pratique* séculaire (et quasi universelle) sans nécessaire dimension artistique ; la chanson est une *forme*, structurellement brève, à potentialité artistique du fait de son déploiement en tant qu'œuvre interprétée, et fixée aujourd'hui par les techniques de l'enregistrement. (p. 12, l'auteur souligne)

La chanson est un air facile à mémoriser (en raison de sa structure et de ses répétitions), fixé par des paroles. Son interprétation est un paramètre esthétique important selon le chercheur : le souffle nécessaire pour chanter rend la chanson vivante et organique (Hirschi, 2008 p. 29).

³⁹ Au sujet du statut particulier de la chanson en tant que forme au sein de la comédie musicale, voir le chapitre 3.

La chanson en tant que forme s'établit réellement grâce aux innovations technologiques du début du XX^e siècle. Avec l'avènement de la phonographie, il est désormais possible d'enregistrer de la voix et de la musique. La chanson devient reproductible, ce qui influence son mode de réception et modernise ses caractéristiques esthétiques. Sa durée se standardise en fonction des limites technologiques, elle se fixe donc à environ trois minutes (Hirschi, 2008, p. 134). L'interprétation des chanteurs et des chanteuses devient l'une des caractéristiques fondamentales de la chanson moderne :

Ce seuil technique dans les formes de fixation d'une chanson permet de passer d'une appréhension écrite de l'œuvre (paroles et musique sur une partition) à sa conservation globale en tant que forme spécifique dans laquelle la dimension vocale et sonore contribue au premier chef à la propagation de l'ensemble dans l'unicité d'œuvre. (Hirschi, 2008, p. 30)

Les spectacles de type café-concert, vaudeville et éventuellement music-hall participent également au développement de la chanson française dans la première moitié du XX^e siècle.

Des entrepreneurs privés ouvrent des lieux et traitent avec des impresarii, qui représentent les artistes. Les répertoires nouveaux nécessitent auteurs, compositeurs, éditeurs avant, bientôt, les nouveaux médias. L'arrivée de la radio, du cinéma et du disque amplifient en effet — outre le rôle moteur de Paris — l'impact de l'industrie de la musique naissante qu'on qualifie alors, dans sa globalité, de music-hall. (Guibert, 2006, chapitre 2, § 1)

Ces performances, par leur rapport à la spectacularité et leur dimension visuelle, contribuent à faire des chanteurs et chanteuses des vedettes. Le développement d'un écosystème médiatique (diffusion radiophonique, émissions de télévision spécialisée, presse musicale, etc.) dédié à la promotion et à la diffusion de la musique permet aux producteurs et aux agents d'élaborer des stratégies marketing extensives pour élever rapidement les artistes émergents au statut de célébrité (Guibert, 2006, chapitre 2). Un peu plus tard, le tour de chant gagne en popularité et plusieurs interprètes du music-hall se tournent vers cette forme. Ce type de spectacle est beaucoup plus minimaliste ; le divertissement repose uniquement sur le chanteur ou la chanteuse. On assiste à une théâtralisation de la chanson : les interprètes dramatisent leur texte.

En France comme au Québec, le caractère populaire de la chanson est un aspect déterminant du discours associé à cette forme :

Ses modes de production ont toujours été corrélatifs aux moyens technologiques mis à sa disposition et sa fonction historique assujettie à des effets de cadrage institutionnel. Sur le terrain, les choses se passent bien différemment puisque la fonction sociale de la musique populaire répond à des impératifs sociopolitiques pouvant dépendre aussi bien des contingences de l'industrie, des exigences d'un public aux cultures de goût aussi diversifié que possible que d'une situation externe hors de sa volonté. (Chamberland, 2002, p. 715)

D'une part, les contraintes du marché et la recherche de profits favorisent les productions convenues et aseptisées, autant sur le plan formel que discursif⁴⁰. D'autre part, cette popularité de la chanson en fait un art démocratique associé à un idéal progressiste. De ce fait, la chanson québécoise entretient depuis sa création (surtout à travers ses textes, mais aussi par la musique bien entendu) un rapport particulier avec la critique sociale :

La chanson québécoise s'inscrit dans le mouvement réflexif de la culture qui, à son tour, réorganise l'existence des valeurs. Elle devient donc une façon spéciale et consciente de vivre au Québec. Comme participante de la culture, plus précisément comme pivot de la conscience collective, de l'identité nationale et de l'engagement social, la chanson représente toujours un choix de valeurs qu'il reste à accorder à la réalité. (Roy, 2005, p. 163)

L'impact culturel de la chanson est notoire durant les années 1970, période que plusieurs spécialistes identifient comme étant l'âge d'or de la chanson québécoise. La création et la diffusion de notre corpus se situent exactement au tournant de ce moment déterminant. En nous penchant plus particulièrement sur l'histoire de la chanson québécoise, nous souhaitons déterminer l'incidence des caractéristiques génériques de la chanson sur l'opéra-rock *Starmania*.

Roger Chamberland (2002) fait débiter son historique de la chanson québécoise avec l'apparition d'une première chansonnière reconnue en tant qu'autrice-compositrice-interprète : Mary Travers dite La Bolduc. L'artiste connaît un succès populaire fulgurant dans les années 1930 grâce aux enregistrements de ses chansons et à leur passage à la radio. Ce n'est pas seulement le

⁴⁰ Chamberland note que pour favoriser l'exportation des contenus dans l'ensemble de la francophonie (Québec, France, Suisse, Belgique, etc.), les chansons tendent vers une esthétique, une langue et des thématiques universelles, au détriment de l'originalité des propositions artistiques et des spécificités régionales (2002, p. 711). Gérôme Guibert formule un constat similaire à propos de la production musicale française. Entre 1950 et 1980, les producteurs préfèrent investir dans les styles musicaux consensuels comme le yéyé plutôt que de financer les artistes rock (2006, chapitre 2, § 2).

succès populaire de la chanteuse qui en fait une figure incontournable de l'histoire de la chanson québécoise :

La Bolduc marque le passage de la tradition orale à la modernité de la chanson : ses chansons exploitent le registre de la musique populaire traditionnel [...], mais ses textes font largement appel à des thématiques décrivant et critiquant les conditions de vie des ruraux vivant en ville. (Chamberland, 2002, p. 699)

La chanteuse reste au diapason des réalités sociales propres à la population canadienne-française (québécoise). La chanson demeure un genre certes apprécié par le public, mais peu valorisé par les institutions jusqu'à la fin des années 1950 moment où elle « acquiert ses lettres de noblesse et devient [...] un genre à part entière » (Chamberland, 2002, p. 700). C'est l'avènement de l'auteur-compositeur-interprète Félix Leclerc (d'abord en France puis au Québec) qui marque la reconnaissance de la chanson en tant qu'art légitime dans la province.

À partir des années 1960, la place de la chanson au sein de la culture québécoise prend de l'expansion. L'apparition du 45 tours facilite l'accès du public à la musique. L'influence de la musique commerciale américaine transparait dans les goûts des Québécois et des Québécoises : les *crooners*⁴¹ et le yéyé dominent les ondes radiophoniques durant cette période. Plusieurs artistes québécois reproduisent les grands succès américains en imitant leur style ou encore en traduisant directement les chansons⁴². Les boîtes à chansons, nouvellement créées grâce aux investissements massifs dans la culture, deviennent des lieux de rassemblement pour la jeunesse et permettent à plusieurs artistes de faire carrière. Si au départ les chansonniers abordent des thématiques humanistes, leur discours glisse graduellement vers des considérations plus politiques et la prise de conscience nationale (sans pour autant que l'on puisse dire pour l'instant qu'il soit question de nationalisme). Les prestations s'adaptent à ces nouvelles salles; les musiciens et les musiciennes se présentent différemment pour refléter la nouvelle légitimité accordée à la chanson. Les

⁴¹ Le *crooning* se caractérise par une interprétation vocale dramatisée communicant une chaleur et une intimité. Les chansons des *crooners* abordent surtout des thématiques sentimentales et prennent la forme de ballades romantiques (Goldstein, 2001).

⁴² Selon Chamberland, si la chanson québécoise est considérée comme le genre musical participant le plus activement à l'expression d'une critique sociale et à la revendication d'idéologies, l'apport des autres genres musicaux populaires diffusés sur les radios de cette époque ne doit pas être négligé. La traduction rapide des chansons à succès américaines et anglaises a longtemps été considérée comme une pratique nuisible au sein du marché de la musique francophone, mais ces adaptations sont plutôt perçues comme un acte de résistance linguistique réalisé conjointement par la France et le Québec.

chansonniers et les chansonnières s'accompagnent seuls à la guitare ou au piano dans une mise en scène dépouillée, donnant ainsi naissance à l'image archétypale qui leur est associée (Chamberland, 2002, p. 702).

Au tournant des années 1970, le mouvement nationaliste prend de l'ampleur et la chanson devient l'un des moyens privilégiés (avec la poésie) pour véhiculer les valeurs identitaires québécoises.

Ces deux formes d'expression serviront longtemps le discours politique indépendantiste principalement après les années 1970 alors que la majorité des assemblées politiques, exclusivement celles du Parti Québécois, atteignent leur climax grâce à la prestation des poètes et des chansonniers qui expriment mieux que quiconque la fibre nationaliste à travers leurs images, leurs rythmes, leurs dénonciations et leur prise de possession symbolique du territoire. C'est donc à partir de cette socialisation à grande échelle que s'est graduellement construite une certaine hégémonie culturelle dans le milieu des jeunes Québécois francophones ou la poésie et la chanson constituaient le fer de lance de leurs revendications. (Chamberland, 2002, p. 703)

Chamberland attribue l'effervescence de la chanson au cours des années 1970 à plusieurs facteurs sociaux, politiques et culturels. La création du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) impose des quotas de diffusion de musique canadienne et francophone aux radios, ce qui accroît la diffusion de la chanson québécoise. La crise d'Octobre de 1970 touche directement plusieurs artistes et attise les esprits contestataires qui expriment leur insatisfaction par la chanson. Selon Chamberland (2002), « Le contexte social, culturel et politique est donc excessivement favorable à la musique d'expression française et à l'émission du grand souffle libérateur devant permettre l'indépendance du Québec » (p. 708). Les styles musicaux sont variés durant la période, mais on peut percevoir une dominance de la musique rock dont la figure de proue est Robert Charlebois.

À partir de 1976, l'élection du Parti Québécois concrétise le projet indépendantiste québécois. Des pressions directes peuvent s'exercer au sein des sphères institutionnelles du pouvoir. Le discours des chansons en est transformé. D'une part, les chanteurs et chanteuses n'ont plus la même posture contestataire, puisqu'ils ne sont plus en opposition avec le pouvoir établi. D'autre part, la défense des revendications nationalistes est plutôt prise en charge par les politiciens et les politiciennes. Parallèlement, plusieurs artistes, notamment les groupes rock, s'identifient davantage

à la contre-culture et proposent un discours alternatif. Leur critique sociale ne se restreint pas aux questions d'identité nationale :

Les thèmes de la chanson moderne proposent un diaporama de notre époque : la délinquance sociale, la misère des pauvres, les maladies industrielles, le béton aliénant, l'incommunicabilité, le racisme, le pouvoir exploiteur, les guerres, l'absence d'amour, les grèves, l'injustice, la jeunesse apathique, l'indifférence généralisée, etc. « Changeons de vie » devient presque le slogan de la chanson contre-culturelle. [...] Cette prise de conscience de l'oppression n'est certes pas isolée des courants idéologiques dominants car elle témoigne, justement, de cette influence historique et contemporaine. (Roy, 1985, p. 129-130)

Les réalités sociales critiquées sont plurielles. Ces chansons inspirent un désir de révolte plus généralisé et la langue employée par ces artistes est plus crue. Si les thématiques énumérées par Roy se retrouvent dans beaucoup d'œuvres, elles demeurent secondaires face au discours nationaliste qui définit la chanson des années 1970. Or, cette conception est influencée par la réception critique et journalistique de l'époque, qui présente un biais favorable aux revendications indépendantistes, comme le démontre l'historienne Caroline Durand (2004) dans son étude sur la chanson québécoise et la redéfinition identitaire entre 1960 et 1980 :

Globalement, nous pouvons affirmer que le contexte politique de l'époque qui [sic] influence tout le discours de la presse artistique sur la politisation et l'engagement des artisans de la chanson. Si les chroniqueurs et les journalistes accordent une telle attention au nationalisme de Pauline Julien et de Gilles Vigneault et s'intéressent moins à l'humanisme universaliste de Claude Dubois ou au féminisme de Diane Dufresne, c'est probablement parce que la question nationale est la principale préoccupation politique de ces deux décennies. (f. 50)

Ainsi, la présence d'une critique sociale dans la chanson québécoise dépasse la question de l'identité nationale, et ce, même lorsque cette préoccupation domine la sphère culturelle. L'impact médiatique de ces productions semble cependant moins important, de sorte qu'elles apparaissent en marge de celles se revendiquant des idéologies politiques nationalistes.

1.6 Un premier pont entre opéra-rock et chanson

L'album concept de *Starmania* contribue à la diffusion de l'œuvre et à la concrétisation du projet. L'œuvre s'ouvre vers un second public, celui de la chanson, beaucoup mieux établi et déjà fidèlement attaché aux productions francophones. Les différences notables entre l'enregistrement

de 1978 (album concept) et celui de 1979 (captation d'un spectacle) permettent d'articuler les particularités des chansons dans deux contextes distincts. L'annexe A fait état de la distribution de l'enregistrement audio de l'opéra-rock *Starmania*, tel que celui-ci se présentait en 1979 au Palais des congrès de Paris.

Ce ne sont pas tous les titres présentés dans ce tableau qui pourraient être considérés comme des chansons. Plusieurs d'entre elles font office de transition entre deux numéros plus longs et plus significatifs au sein de la diégèse, alors que d'autres pourraient être considérées comme des chansons à part entière. « Un enfant de la pollution », « Sex-shops, cinémas pornos », « Disc-Jockey's song » et « Le tango de l'amour et de la mort » respectent plusieurs codes formels de la chanson populaire, mais elles n'ont pas été retenues pour l'album initial. Dans la plupart des cas, les changements d'interprètes correspondent à l'ajout de transitions entre les numéros. D'autres modifications représentent plutôt le passage d'un solo à un duo. C'est le cas pour « Ego trip » et « Ce soir on danse à Naziland ».

Ainsi, l'album de 1978 prend la forme d'un album traditionnel. Ses chansons respectent le format attendu dans les radios commerciales : alternance de couplets et d'un refrain, interprète unique et durée entre trois et quatre minutes. Les titres respectant ces contraintes structurelles qui ne figurent pas sur l'album concept manquent pour leur part de potentiel commercial ; les auditeurs et les auditrices peuvent plus difficilement s'identifier socioaffectivement aux idées présentées et elles traitent de sujets moins conventionnels, voire tabous⁴³. Ainsi, le choix des chansons présentées sur l'album est déterminé en fonction de leur potentiel de diffusion radiophonique, plutôt qu'en fonction de leur importance diégétique au sein de l'opéra-rock. Par ses thématiques et son discours, *Starmania* s'inscrit dans la mouvance de la chanson contre-culturelle telle que l'a définie Bruno Roy (1985). Les œuvres de ce courant plus marginal, largement associé à la musique rock, expriment des valeurs humanistes. Plusieurs des sujets identifiés par le chercheur sont au cœur de l'intrigue de l'opéra-rock, notamment « la délinquance sociale », « le béton aliénant », « l'incommunicabilité », « le pouvoir exploiteur » et « l'absence d'amour » (Roy, 1985, p. 129-130).

⁴³ Nous pensons notamment à « Un enfant de la pollution » qui aborde avec beaucoup d'ironie les enjeux environnementaux et à « Sex-shops, cinémas pornos » qui met en scène une orgie.

Nous constatons que l'inscription formelle de *Starmania* émane de son contexte de production et témoigne des postures adoptées par ses deux créateurs. Selon Alain Viala (1993), « les formes et les contenus des écrits [créations] d'un auteur [artiste] sont fonction de sa position dans le champ littéraire [champ artistique] et dans le champ social, et varient selon sa trajectoire » (p. 197). Pour des artistes comme Michel Berger et Luc Plamondon, l'opéra-rock s'avère être une forme avantageuse pour obtenir un succès à la fois populaire et symbolique. L'inscription générique de *Starmania* est évidemment tributaire de ses caractéristiques esthétiques, mais elle découle également des efforts délibérés des deux créateurs de s'inscrire dans le courant de l'art rock. En créant le premier opéra-rock francophone, les deux créateurs s'approprient les codes esthétiques d'une forme dominée par le marché anglo-américain. Cette réappropriation esthétique témoigne d'un rapport ambivalent avec la culture américaine, qui se situe quelque part entre l'identification, la dépendance et l'affranchissement.

CHAPITRE 2

Structure et esthétique : la constitution d'un univers dystopique par le théâtre musical

Nous amorçons notre analyse sociopoétique de l'opéra-rock *Starmania* en soi en observant les contraintes posées par le théâtre musical, le premier prisme formel que nous envisageons. Dans le précédent chapitre, nous avons constaté que *Starmania* se présentait comme un opéra-rock, mais qu'il entretenait des rapports étroits avec la comédie musicale et l'opéra sur les plans formels, esthétiques et discursifs, faisant le pont entre les différentes traditions. Notre analyse s'appuie sur des études portant sur ces trois formes distinctes de théâtre musical, tout en intégrant des considérations musicologiques et littéraires. Nous cherchons à comprendre comment le théâtre musical opère la mise en forme d'un univers diégétique dystopique.

Avant de nous lancer, il nous semble important de rappeler les grandes lignes du synopsis de *Starmania*⁴⁴. Dans un futur alternatif, l'ensemble de la population occidentale forme un seul État unifié. La pièce commence au moment où sa capitale, Monopolis, est prise d'assaut par un groupe de délinquants mené par Johnny Rockfort. Ces « zonards » orchestrent une série d'attentats désorganisés afin de revendiquer leur marginalité. L'Underground Café (lieu de travail de Marie-Jeanne, la serveuse affligée par la banalité de son existence) leur sert de lieu de ralliement ; c'est là qu'ils font la rencontre de Sadia, une étudiante universitaire travestie. Avec son arrivée, le groupe se dote d'un nom, les « Étoiles noires », et leurs actions deviennent de plus en plus politisées. Leur but ultime devient d'empêcher Zéro Janvier, un riche homme d'affaires aux aspirations totalitaires, de devenir le président de l'Occident. Sadia invite Cristal, l'animatrice vedette, à mener une entrevue avec le chef de la bande afin d'accroître leur visibilité dans les médias. Charmée par Johnny Rockfort et séduite par les idéologies révolutionnaires du groupe, Cristal décide de se joindre à eux. Leur coup ultime consiste à faire exploser l'édifice dans lequel aura lieu l'élection de Zéro Janvier, le Naziland. La tentative d'attentat se solde en un échec; Johnny et Cristal meurent dans le feu de l'action et Zéro devient le nouveau président de l'Occident.

⁴⁴ Pour l'argument officiel du livret de l'opéra-rock de 1979, voir Annexe B

2.1 L'esthétique du théâtre musical

Selon Nina Penner (2020), la spécificité formelle de l'opéra s'inscrit dans l'interprétation de *personnages* par les chanteurs et les chanteuses ainsi que dans le déploiement sur scène d'un *récit* s'échelonnant sur plusieurs numéros musicaux (p. 36). La comédie musicale, pour sa part, se distingue des œuvres théâtrales régulières par son utilisation de la musique dans un contexte non diégétique. L'importance de la chanson est reconnue par l'ensemble chez les spécialistes du théâtre musical : elle s'impose comme principal moyen de faire valoir l'intensité dramatique d'un moment du récit. Alain Perroux (2009) précise :

[La chanson] a une fonction fondamentale dans le *musical*, semblable à celle qu'elle remplit dans la variété ou la pop : conjuguer l'universel au particulier. Comme l'*aria* dans l'opéra. Une chanson sert d'abord à exprimer un sentiment — joie, colère, désespoir. Pour ce faire, musique et parole forment un tout qui aura une résonance à la fois émotionnelle et intellectuelle chez le spectateur. (p. 220, l'auteur souligne)

Généralement, l'expression lyrique des sentiments découle de l'atteinte d'un point culminant de la tension dramatique d'une scène ou encore des réflexions profondes des personnages (remise en question, affirmation de soi, confrontation, etc.). Les émotions communiquées à travers les chansons alimentent la narration, notamment en caractérisant les personnages, en identifiant leurs motivations et en établissant les relations qu'ils entretiennent entre eux. Les chansons imposent un arrêt sur un instant précis du récit et dilatent le temps narratif, ralentissant ainsi le rythme du récit. L'ensemble des chansons figurant sur l'album concept *Starmania* (1978) respectent ces codes de la comédie musicale : sans faire référence explicitement à des événements, elles portent implicitement une parcelle de récit en représentant les affects et les désirs des personnages à un point précis de l'intrigue.

La structure narrative de *Starmania* (1979) se conforme davantage à celle de l'opéra qu'à celle de la comédie musicale puisque l'entièreté du texte dramaturgique est chantée. La musique doit donc soutenir les actions des personnages, leurs dialogues et tout le reste de l'exposition des informations contextuelles pertinentes au déploiement du récit. Pour éviter de contaminer les envolées lyriques des personnages par des détails et pour améliorer la compréhension de la pièce, certaines fonctions narratives sont attribuées à des types de numéros opératiques précis. Traditionnellement, les moments plus narratifs sont contenus dans les récitatifs. Un personnage

(souvent narrateur) expose les données contextuelles ou narratives qui ne peuvent pas être représentées (ou qu'on ne veut pas représenter) sur scène (un changement de lieux, une ellipse temporelle, la caractérisation sommaire d'un nouveau personnage, etc.). L'interprétation est à mi-chemin entre le chant et la déclamation poétique. *Starmania* est ponctuée de plusieurs bulletins télévisés (une dizaine⁴⁵), présentés par Roger-Roger et la Speakerine, deux personnages qui font office de narrateurs. Ces bulletins s'apparentent aux récitatifs des opéras classiques, mais ils sont chantés⁴⁶. Le présentateur et la présentatrice annoncent ce qui est sur le point d'arriver, résument l'état des événements et exposent les enjeux au cœur de la narration.

La fonction narrative de la musique dans le théâtre musical ne se limite pas aux paroles chantées. Selon Penner (2020),

Most contemporary scholarship on operas and musicals treats the orchestra as a guide to the narrative, not its source. Scholars regard this commentative role as one the orchestra performs only occasionally, typically through leitmotivic reprises and music-text conflicts. (p. 99)

Les processus de signification du système musical diffèrent des processus de signification du système linguistique. En général, la musique accompagne l'action et les paroles des personnages, accentuant certains aspects du jeu des interprètes ou du texte. Il serait cependant réducteur de présumer que la musique ne peut que reprendre, dans un effet de redondance, des faits déjà établis. Au contraire, elle est en mesure de porter un discours distinct du texte dramaturgique et des paroles. La musique reflète parfois le point de vue d'un personnage en particulier ou encore, elle véhicule la perspective des auteurs et des autrices (Penner 2020, p. 106)⁴⁷. Cette voix narrative est ainsi généralement omnisciente et possède une grande malléabilité.

⁴⁵ Le nombre de communiqués de Roger-Roger est flou puisque certaines chansons, sans comprendre « communiqué » dans leur titre, en suivent la format (c'est le cas, par exemple, des chansons « Il se passe quelque chose à Monopolis » et « Le bulletin spécial de Télé Capitale »). D'autres numéros musicaux ne sont pas des communiqués dans leur entièreté, mais un passage en reprend la formule. Officiellement, quatre chansons, numérotées selon leur ordre chronologique, portent le titre « Communiqué de l'Évangéliste ».

⁴⁶ Lors de la reprise de *Starmania* en 1988, les arrangements orchestraux des bulletins de nouvelles sont remaniés. Roger-Roger s'exprime désormais dans une déclamation plus près de la parole ressemblant au rap ou au slam. Il s'agit ici d'une réinterprétation moderne du récitatif classique.

⁴⁷ Après avoir considéré les théories littéraires de Wayne C. Booth sur les notions de narrateur, d'auteur et d'auteur implicite, Penner (2020) conclut que ce qui est communiqué à travers relève des postures du compositeur ou de la compositrice et du librettiste (p. 101).

Si a priori n'importe quelle thématique peut y être abordée, les usages (et plus précisément, les comédies musicales des années 1940) ont standardisé le type de récit véhiculé par le théâtre musical : une histoire d'amour doit se situer au cœur de son intrigue. Rick Altman (1987/1992) considère d'ailleurs que la formation d'un couple est essentielle pour définir la comédie musicale en tant que forme :

Sans couple, pas de comédie musicale. [...] Qualifier les comédies musicales prépubères [comédies musicales qui excluent de leur intrigue la formation d'un couple] de « comédie musicale » nuirait à notre ambition de délimitation et de description du fonctionnement du genre au même titre que l'inclusion de documentaires non narratifs sur des concerts rock. (p. 119-120)⁴⁸

Par leur propension pour la mythologie, les opéras mettent aussi en scène des histoires d'amour. Celles-ci sont cependant plus tragiques. Les récits opératiques abordent également des questions existentielles, voire métaphysiques.

Les personnages principaux de *Starmania* sont tous impliqués dans des histoires amoureuses qui sont cruciales au déploiement du récit : la séparation de Johnny et Sadia mène cette dernière à la trahison politique ; l'amour entre Cristal et Johnny alimente leur ferveur révolutionnaire et les conduit à leur perte ; Zéro Janvier et Stella Spotlight forment un couple inauthentique dont l'union est motivée par l'appât du gain. Sans bousculer le cours des événements, l'amour impossible de Marie-Jeanne pour Ziggy accentue le mal-être de la serveuse automate et met de l'avant son sort tragique. L'aspect métaphysique qu'on retrouve dans les productions opératiques se manifeste entre autres à travers le parcours de Johnny Rockfort (nous y reviendrons). Aussi, les personnages manifestent presque tous un malaise profond face à l'état du monde dans lequel ils vivent.

Faire de la musique l'un des principaux vecteurs de sens affecte les stratégies narratives choisies par les librettistes. Selon le compositeur Lehman Engel (1967) :

[The librettist] must simplify, be more succinct than would otherwise be his custom, eliminate complex intellectual ideas which, to the audience, can only be confusing in a

⁴⁸ Nous ne sommes pas en accord avec cette proposition : si la présence de la formation d'un couple au sein des comédies musicales est *typique*, son inclusion en tant que critère permettant de définir la forme pose un problème. Cette perspective d'Altman est marquée par l'hétéronormativité et laisse peu de place à l'inclusivité et à la diversité.

musical (because of the natural difficulties of comprehending such ideas within music, and because of the shortened space in which he has to expose them) and be willing to surrender to musical and lyrical purposes the peak emotional moments which can be more effectively expressed by these means. (p. 92)

Cette nécessité d'efficacité établit une forme de narration spécifique aux comédies musicales alternant les chansons et le texte dramaturgique. Si les pièces sur lesquelles s'appuie Engel sont majoritairement des romances conventionnelles, celui-ci souligne que la recherche d'une certaine complexité est souhaitée par les spectateurs et les spectatrices qui aiment voir leurs attentes bousculées et dont l'intérêt doit être maintenu. Cette tension entre efficacité communicationnelle et désir d'approfondissement amplifie l'importance des intrigues secondaires, ou *subplots*, dans le théâtre musical (Engel, 1976, p. 86).

Plusieurs librettistes choisissent plutôt d'adapter en comédie musicale des histoires ou des mythes déjà bien connus, qu'il s'agisse de *My Fair Lady* (1956, livret de Alan Jay Lerner et musique de Frederick Loewe) qui reprend le mythe de Pygmalion, ou encore de *West Side Story* (1957, livret d'Arthur Laurents, paroles de Stephen Sondheim et musique de Leonard Bernstein) qui constitue une relecture de *Roméo et Juliette* ancrée dans un quartier multiethnique de New York. Dans les cas d'adaptation, les librettistes peuvent présumer que le public est familier avec les points saillants du récit, et ainsi en profiter pour approfondir certaines idées ou thématiques. *My Fair Lady* et *West Side Story* se servent de leur texte d'origine respectif pour explorer des sujets précis. La première développe les liens entre les codes linguistiques et les codes sociaux dans la constitution de l'identité, alors que la seconde cherche plutôt à commenter la violence présente dans les quartiers migrants de New York.

Le recours au cliché opère selon un principe similaire. Selon Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot (1997/2021),

les clichés et les stéréotypes apparaissent comme des relais essentiels du texte avec son en-dehors, avec la rumeur anonyme d'une société et ses représentations. Ils sont des lieux sensibles de condensation et de production du sens dans le texte littéraire. Dans cette optique, ils ne sont pas non plus séparés de l'inscription des idées reçues. (§ 46)

Ceux-ci permettent une caractérisation accélérée des situations et facilitent la lisibilité des comédies musicales ; on y recourt donc fréquemment (Jablonka citant Jeannot-Guérin, 2023). Les

clichés et les stéréotypes rendent possibles la représentation de groupes d'individus et des facteurs liés à leur socialité avec un minimum de ressources : « le cliché est au cœur de l'esthétique réaliste : le romancier [librettiste] se sert de sa banalité et de ses virtualités représentatives dans un système socioculturel que le lecteur [spectateur] est supposé partager. » (Amossy et Herschberg Pierrot, 1997/2021, § 48) De ce fait, une société dans son ensemble peut être représentée à partir de quelques individus caractéristiques de son écosystème. L'auteur ou l'autrice de livrets peut également complexifier le récit en déjouant les préconceptions du public. Selon Jeannot-Guérin (2024 a),

la comédie musicale repose ainsi sur la constante dialectique entre la simplicité et la banalité portées par les clichés, et cette volonté d'élévation vers une forme plus noble, remarquable par l'utilisation des grands archétypes fondamentaux, des figures mythologiques et patrimoniales, ou par l'orchestration symphonique qui offrent majesté et grandiloquence à l'intrigue. (p. 322)

Starmania répond à cette exigence d'efficacité narrative en combinant plusieurs des stratégies évoquées plus tôt. L'opéra-rock se compose de plusieurs trames narratives simples correspondant à la trajectoire de ses personnages principaux qui s'entrecroisent continuellement. Ces rencontres constituent les nœuds de la tension dramatique du récit. Cette structure s'apparente à l'ajout de *subplots* servant à complexifier le récit, mais la hiérarchisation entre intrigues primaires et secondaires est moins marquée.

Tous les personnages de *Starmania* sont formés à partir de clichés (le dur à cuire, la diva, la fille ingénue, etc.) qui font appel aux représentations collectives des spectateurs et des spectatrices, établissant ainsi un lien direct entre sa réalité sociale et l'univers fictif de la pièce. Chacun des personnages contribue à peindre une fresque sociale. Leurs expériences individuelles d'une réalité commune représentent une multitude de points de vue sensibles. Ces perspectives touchent directement les affects des spectateurs et des spectatrices :

In librettos (as in plays for that matter), situations, like characters, must be particularized if they are to be effective. The camera must be in focus, pin pointing the characters and their specific problems. [...] No situation- comic or tragic- can achieve any theatrical effect without particularization. The same principle applies also to lyrics which, at their best, are personal and achieve their effect when employing clear, precise images. (Engel, 1967, p. 84)

La spécificité des situations dramatisées confère de la vraisemblance au récit. Le discours de *Starmania* se construit donc à travers la subjectivité des personnages, permettant ainsi à Berger et à Plamondon de formuler une critique sociale incarnée.

2.2 Les personnages

L'univers narratif de *Starmania* se compose essentiellement de huit personnages⁴⁹ : Johnny Rockfort, Cristal, Zéro Janvier, Stella Spotlight, Marie-Jeanne, Ziggy, Sadia et le Gourou Marabout. Chacun possède au moins un solo qui permet d'explorer son passé, ses motivations ou encore sa psychologie. Altman (1987/1992) considère que les personnages des comédies musicales occupent un rôle particulier dans la construction du sens et du discours de l'œuvre :

La comédie musicale emprunte sa structure narrative à la tradition biplexe. Le texte procède ainsi par alternance, par confrontation, par parallèles entre des personnages principaux (ou des groupes) de sexe opposé. Chacun d'eux ne représente pas seulement ses intérêts propres et immédiats, il s'identifie également à une valeur culturelle particulière ou à un ensemble de valeurs. (p. 123)

Les oppositions marquées entre les personnages s'observent à travers *Starmania*. Son récit et son discours s'articulent principalement autour de l'opposition entre deux groupes : les gens fortunés qui bénéficient de la gloire médiatique et ceux qui sont marginalisés, sympathisants avec les Étoiles noires. Chacun des personnages de part et d'autre de cette division incarne une posture précise grâce aux images stéréotypées employées pour le caractériser.

Les Étoiles noires sont les dissidents de la ville. Ce groupe est principalement inspiré de deux organisations terroristes d'extrême gauche actives durant les années 1970 : l'Armée de libération symbionaise⁵⁰, responsable de l'enlèvement de Patricia Hearst, et la bande à Baader⁵¹

⁴⁹ Les autres personnages sont mineurs et n'apparaissent que ponctuellement (ex. les parents de Cristal, l'assistante de Stella, le technicien de son, etc.). D'autres personnages n'ont pas vraiment un rôle individuel en particulier, ils sont plutôt intégrés à des ensembles (ex. l'équipe médiatique de Zéro Janvier, les Étoiles noires, les clients de l'Underground Café, etc.). Nous excluons également les personnages occupant une fonction de narrateur ou de narratrice (Roger-Roger et la Speakerine).

⁵⁰ L'Armée de libération symbionaise (Symbionese Liberation Army - SLA) récupère toutes les luttes de la gauche (féminisme, anti-racisme, anti-capitalisme, etc.) et milite pour un monde où tous et toutes vivent en harmonie (Toobin, 2018).

⁵¹ La fraction de l'armée rouge, mieux connue sous le nom de « la bande à Baader », est un groupe terroriste d'extrême gauche de l'Allemagne de l'ouest fondé en 1968. Le groupe est actif jusqu'en 1998, mais la décennie 1970 correspond à sa période d'activité la plus importante (Perspective monde, s.d.).

(Alquier, 2017, p. 36). Les Étoiles noires sont des citoyens ordinaires marginalisés. Les photographies du spectacle (voir Annexe D) montrent les membres du groupe vêtus d'une combinaison rouge arborant une étoile noire sur la poitrine et portant des bottes de boxe. Ce costume évoque une imagerie révolutionnaire et dénote la nature combative du groupe. L'utilisation de la violence est d'ailleurs leur unique moyen de contestation. Les médias les présentent comme un groupe « d'inspiration dadaïste » perpétrant des « crimes gratuits » (« Communiqué de l'évangéliste 2 »). Le groupe ne possède pas de programme politique : il « agit sans mobile » et « frappe au hasard » (« Quand on arrive en ville »). Ses actions apparaissent comme étant arbitraires ; sa seule posture claire est son opposition aux structures sociales en place. Les principes des Étoiles noires ne sont cependant jamais explicités. Cette indétermination reflète les programmes flous de certains groupes radicaux d'extrême gauche (une critique souvent adressée à l'Armée de libération symbionaise). On peut également déduire que la source de la colère des Étoiles noires est si diffuse qu'il leur est difficile de cibler précisément l'objet de leurs revendications. Quelques critiques sociales plus précises se révèlent toutefois à travers le discours de ses membres les plus importants, soit Sadia, Johnny puis Cristal. Le nom du groupe, choisi par Sadia, dénonce l'iniquité des opportunités⁵² au sein de la société.

La construction de tension par opposition marquée se manifeste également à travers les couples et les personnages. Par exemple, le couple formé par Cristal et Johnny génère plusieurs effets de contraste. Le premier provient de la différence entre les deux amoureux, l'une est privilégiée et angélique alors que l'autre est infortuné et rebelle. Le triangle relationnel qui se dessine autour de Johnny place Sadia et Cristal dans une situation de rivalité. Les deux femmes se retrouvent comparées l'une à l'autre : la ruse de Sadia s'oppose à la candeur de Cristal. Leur nature contrastée est ainsi mise en évidence. Le couple de Cristal et Johnny se distingue nettement du couple formé par Zéro et Stella. La chanson « Quand on n'a plus rien à perdre » témoigne de l'amour passionné et sincère du premier couple. Les amoureux sont prêts à tout abandonner pour vivre ensemble. Par contraste, le duo entre Zéro et Stella, « Ego trip », montre leur incapacité à vivre ensemble. Leur relation est présentée comme un jeu de pouvoir, où chacun, tour à tour, exerce

⁵² Voir p. 58.

son emprise sur l'autre afin d'accroître son propre pouvoir. Les disparités entre ces deux relations marquent une distinction claire entre protagonistes et antagonistes.

Le tableau de l'Annexe C consigne les données importantes pour chacun des personnages : le titre des chansons contribuant le plus directement à leur caractérisation, leurs attributs principaux et un résumé de leur trame narrative individuelle. Les éléments cités sont tirés des descriptions des personnages figurant sur la pochette de l'album concept de 1978. Parmi les huit personnages mentionnés, Stella Spotlight, Zéro Janvier, Marie-Jeanne, Cristal et Johnny Rockfort peuvent être considérés comme des personnages principaux alors que les trois autres, Ziggy, Sadia et le Gourou Marabout, occupent une position plus secondaire au sein du récit. Leurs relations avec les protagonistes augmentent la tension dramatique; ce sont les catalyseurs du développement du récit. Ziggy représente d'abord et avant tout l'objet du désir impossible de Marie-Jeanne. Sadia, jalouse de l'amour entre Johnny et Cristal, sabote l'attentat des Étoiles noires en dévoilant leur plan à Zéro Janvier. Le Gourou Marabout devient l'opposant politique de Zéro Janvier et organise des orgies auxquelles Stella participe, ce qui crée du conflit au sein du couple. Malgré leur rôle secondaire, ces personnages ont tous leur solo respectif qui permet d'établir leurs motivations et de les caractériser minimalement, de sorte que le récit gagne en profondeur.

Au sein de cet univers fictionnel, les gens sont obsédés par l'idée de devenir des stars. Stella Spotlight, en tant que sex-symbol, incarne cet idéal. Son nom est représentatif de sa personnalité de diva ; « Stella » signifie « étoile » et « Spotlight » désigne les projecteurs sous lesquels elle évolue. Malgré son apparition tardive dans la pièce, elle y occupe une place centrale. Elle montre notamment aux spectateurs et spectatrices les difficultés de la vie de vedette et les incite à : « Ven[ir] voir l'envers du décor » (« Les adieux d'un sex-symbol »). Le personnage est présenté au début du deuxième acte à travers la chanson « Les adieux d'un sex-symbol ». Stella se trouve à un moment décisif de sa carrière. Son vieillissement annonce son déclin et l'incite à l'introspection. La caractérisation de Stella s'appuie sur plusieurs clichés des vedettes féminines hollywoodiennes. Stella accède à la célébrité au cours de sa jeunesse, notamment grâce à son apparence affriolante (« On m'appelait Baby Doll »⁵³). Elle est extrêmement maquillée (« Quand je sors dans la rue sans

⁵³ Le surnom provient du film éponyme de réalisé par Elia Kazan en 1965. Carroll Baker y incarne Meighan, une jeune femme de 19 ans. Elle est contrainte à dormir dans un lit d'enfant (*crib*), ce qui lui prévaux le surnom « Baby Doll ». Le film capitalise sur cette tension entre le caractère enfantin et sulfureux de la femme.

maquillage / Personne ne se retourne sur mon passage »), boit trop (« Moi ma drogue c'est l'alcool / Quand je fume du hasch / Ça me donne pas de flash ») et incite aux vices sexuels (Stella est « une image de magazine / Sur qui on éjacule »). Cette association de la star féminine à la décadence est renforcée à travers la chanson « Sex-shops, cinémas pornos », dans laquelle Stella prend part à une orgie organisée par le Gourou Marabout. Elle s'engage dans ces comportements, non pas par recherche de plaisir, mais plutôt parce qu'ils lui permettent d'affronter la pression de l'industrie du spectacle. Sa vie aux apparences éclatantes cache une anxiété constante, comme en témoigne l'association répétée de « strass » et « stress » au sein du refrain de « Les adieux d'un sex-symbol ».

Le monde du *show-business* conduit à la perte de l'humanité de Stella Spotlight. Pour accéder à la célébrité, Stella doit renoncer à tous ses désirs : « J'ai passé ma vie / À ne faire que ce qu'on m'a dit / J'ai passé ma vie / À étouffer mes rêves, mes envies » (« Les adieux d'un sex-symbol »). Elle est dépossédée de son agentivité, elle considère s'être fait « volé [s]a vie » (« Les adieux d'un sex-symbol »). La scène où elle enregistre le refrain publicitaire de Zéro Janvier illustre comment les exigences du milieu des médias contribuent au désagrégement de sa personne. L'équipe de production lui donne toujours de nouvelles indications : « Soyez un peu plus convaincue [...] Et un peu moins sophistiquée » ; « Là, vous étiez trop agressive [...] Soyez plutôt subversive » ; « Il a raison, sois plus sexy » ; « Oui, mais c'est encore un peu trop plastique » (« Jingle de Stella »). La succession des prises et les différents commentaires offrent un aperçu du constant travail de modelage que Stella Spotlight doit effectuer pour répondre aux attentes de l'industrie.

Stella Spotlight perçoit sa vie (et sa mort) comme un spectacle auquel elle invite le public à assister : « Venez-voir mourir / Le dernier sex-symbol / Venez tous applaudir / À la fin d'une idole » (« Les adieux d'un sex-symbol »). Définie par son image de star, Stella perçoit le déclin de sa célébrité comme la fin de sa vie. L'interprétation du personnage par Diane Dufresene et la flamboyance de ses costumes accentuent sa théâtralité et son exubérance. Dans « Le télégramme de Zéro Janvier », Zéro lui déclare son amour et lui offre de se joindre à sa campagne politique. Stella est froissée par les excès de romantisme du télégramme et semble vouloir décliner l'offre. Toutefois, à la toute fin de la chanson, elle accepte : « Devant la destinée / Je veux bien m'incliner ». Plutôt que de se réjouir de cette proposition lui offrant la possibilité de prolonger sa carrière de

vedette, son ton est résigné. Son manque d'emprise sur sa vie persiste, même lorsque les événements concordent avec sa soif de célébrité.

Zéro Janvier est un homme d'affaires influent qui se lance en politique. Ses idéologies foncièrement impérialistes, capitalistes, et protectionnistes sont présentées dans la chanson « Le meeting de Zéro Janvier ». Zéro prévoit arrêter tout financement lié à des projets humanitaires, prétextant que ces excès de charité mèneront l'Occident à sa perte : « Cessons de nous ruiner pour le tiers-monde / Qui nous remerciera bientôt avec des bombes / Assurons d'abord la survivance de la race blanche ». Il cherche également à accroître indéfiniment l'exploitation des ressources naturelles. Zéro reprend la formule « Nous bâtirons le nouveau monde atomique / Où l'Homme ne sera plus esclave de la nature » à plusieurs reprises (« Communiqué de l'Évangéliste 2 », « Le meeting de Zéro Janvier » et « Le débat télévisé »), ce qui en fait ainsi l'une des lignes directrices de sa campagne. La rhétorique employée par Zéro Janvier pour convaincre son électorat reprend la rhétorique des discours fascistes. Le politicien met en garde la population contre la menace posée par la nature et les populations étrangères. La désignation d'un ennemi commun autre (le tiers-monde, la nature) et la création d'un sentiment de vulnérabilité face à cet ennemi servent de prétexte à l'instauration d'un pouvoir absolutiste des instances gouvernantes. Zéro mentionne d'ailleurs vouloir enrayer les attaques terroristes des Étoiles noires en « mett[ant] la capitale / Sous la loi martiale » (« Le meeting de Zéro Janvier »). Il se présente comme « un homme nouveau » (« Le télégramme de Zéro Janvier ») avec son slogan « Laissons le passé aux nostalgiques / Vivons l'aventure du futur » (« Le meeting de Zéro Janvier »). Cette image se reflète également dans le nom de son parti, le Parti Pris Pour le Progrès (P. P. P. P.). Néanmoins, ses positions politiques sont conservatrices. Son réel objectif est de maintenir les structures de pouvoir déjà en place. Le nom donné au personnage évoque la façon dont Zéro Janvier, grâce à une image médiatique savamment constituée, présente des idées politiques qui maintiennent le statu quo comme étant tout à fait novatrices⁵⁴. Finalement, le désir de contrôle de Zéro Janvier ne se manifeste pas que dans ses discours: on peut également le remarquer dans sa relation avec Stella Spotlight, ce qui laisse sous-entendre qu'il ne s'agit pas seulement d'une stratégie politique, mais bien d'une

⁵⁴ « 0 janvier est une date fictive conventionnelle utilisée dans certaines éphémérides astronomiques pour désigner le jour précédant le 1^{er} janvier. Cet *artifice* permet de conserver le millésime nominal de l'année pour laquelle l'éphéméride est publiée. Ce jour est identique au 31 décembre de l'année précédente. » (Wikipédia, nous soulignons)

caractéristique de sa personnalité. La chanson « Le blues du businessman »⁵⁵ révèle la motivation principale derrière la campagne politique du personnage : il souhaite, comme tous les autres personnages faisant partie de cette société, être une star et accéder au pouvoir. Zéro se lamente en chantant que le monde des affaires l'accable et qu'il « aurai[t] voulu être un artiste ». Son intérêt pour la vie d'artiste n'est pas lié au travail créatif, mais plutôt à l'aura qui en découle. Le *glamour* et la célébrité sont ses principales préoccupations.

Marie-Jeanne, la serveuse automate, possède une place particulière au sein de la pièce. Fabienne Thibeault (2019), qui l'interprète dans le spectacle de 1979, décrit le personnage et sa fonction au sein de la pièce ainsi :

Marie-Jeanne, la serveuse automate, comme me l'avait indiqué Luc Plamondon, joue le rôle dévolu au chœur dans les représentations théâtrales de la Grèce antique. Le chœur commente, aide les spectateurs à suivre les éléments de l'histoire. Dans son Underground Café, Marie-Jeanne rêve, Marie-Jeanne aime Ziggy qui ne l'aimera jamais. Elle console, conseille, témoigne, avec angoisse, tendresse, humour aussi, des péripéties vécues par les personnages et du destin qui sera le leur. (p. 20, nous soulignons).

Marie-Jeanne se situe en retrait de l'action et est de connivence avec le public. Fréquemment, elle brise le quatrième mur et s'adresse directement aux spectateurs et spectatrices afin de commenter l'action ou encore pour rectifier les informations données dans les communiqués télévisés. L'appel direct au public insufflé à la serveuse une autorité narrative et invite les spectateurs et spectatrices à se rallier à son point de vue. Marie-Jeanne joue ainsi un rôle similaire à celui de la Speakerine et de Roger-Roger en récapitulant les événements et en assurant des transitions entre les différentes scènes et numéros musicaux. En tant que serveuse dans un café sous-terrain, elle est en contact direct avec les gens ordinaires : « C'est fou c'qu'on peut entendre, c'est fou ce qu'on peut voir / Quand on passe sa vie derrière un comptoir » (« Communiqué de l'évangéliste »). Cette proximité la mène à rendre compte, à travers son point de vue, de l'expérience des gens marginalisés.

Marie-Jeanne se caractérise d'abord comme étant une femme des plus banales appartenant à la classe ouvrière. Dans « La plainte de la serveuse automate », elle présente l'aliénation qui l'afflige et la rend apathique, elle qui n'a « envie de rien ». Elle révèle au public son seul désir :

⁵⁵ Pour une analyse détaillée de la chanson « Le blues du businessman », voir le chapitre 3.

retourner à une vie plus simple et « cultiver ses tomates au soleil » (« La complainte de la serveuse automate »). Dans le deuxième solo attribué au personnage, « Un garçon pas comme les autres »⁵⁶, Marie-Jeanne avoue son amour impossible pour Ziggy. Le premier acte établit clairement ses motivations et fait ressortir l'humanité du personnage. La serveuse observe les événements autour d'elle, mais ses émotions ne se mobilisent que pour des événements la touchant personnellement.

Dans le deuxième acte, sans que sa personnalité soit modifiée, la lucidité de Marie-Jeanne est mise de l'avant. Les objets de son désespoir, s'ils la touchent personnellement, sont désormais associés à des enjeux collectifs. Le premier solo du personnage pour cet acte, « Les uns contre les autres », est une réponse au départ de Ziggy. Cet événement bouleverse Marie-Jeanne, qui exprime sa tristesse dans une envolée lyrique mettant en évidence la volatilité des relations humaines et la solitude ressentie lorsqu'elles se désagrègent : « Mais au bout du compte / On se rend compte / Qu'on est vraiment tout seul au monde ». Au contraire des chansons du premier acte, Marie-Jeanne perçoit ce désespoir personnel comme étant le symptôme d'un fait de société plus large. L'utilisation répétée du pronom « on » et la présence des chœurs marquent cette transition. Dans « Petite musique terrienne », les questionnements existentiels de Marie-Jeanne prennent des proportions métaphysiques : « Y a quelque chose qui tourne pas rond / Dans le système solaire » (« Petite musique terrienne »). Le dernier solo de Marie-Jeanne, « Le monde est stone »⁵⁷, le point culminant de son parcours et de la pièce en entier, exploite cette tension entre l'individuel et le collectif. La mort de Cristal lors des attentats du Naziland la laisse dans un état de désespoir total. Devant l'absurdité du monde dans lequel elle vit, elle prend conscience de son impuissance et ne voit qu'une seule option : se résigner au malheur perpétuel.

L'ensemble des personnages que nous avons observés jusqu'à présent n'évolue pas au cours du récit. Marie-Jeanne n'agit jamais de façon concrète afin d'améliorer sa situation, même si celle-ci la désespère profondément. Cette inaction est intrinsèquement liée à la fonction narrative du personnage (en retrait de l'action), mais elle traduit également le sentiment d'impuissance que les individus ordinaires peuvent ressentir au sein de la société. Stella Spotlight, pour sa part, repousse son déclin imminent grâce à ce qui pourrait être considéré comme un concours de circonstances.

⁵⁶Pour une analyse détaillée de la chanson « Un garçon pas comme les autres », voir le chapitre 3.

⁵⁷Pour une analyse détaillée de la chanson « Le monde est stone », voir le chapitre 3.

Elle accepte l'invitation de Zéro Janvier et se laisse entraîner par le cours des événements ; elle atteint son objectif sans agir intentionnellement. Finalement, même s'il passe d'homme d'affaires influent à président de l'Occident, le personnage de Zéro Janvier demeure essentiellement inchangé. Étant déjà au sommet de la hiérarchie sociale de Monopolis, sa victoire ne lui procure aucun avantage significatif. Les deux derniers personnages que nous souhaitons étudier se distinguent justement par leurs arcs narratifs respectifs qui dénotent leur agentivité.

Issue d'un milieu privilégié, ayant reçu « la meilleure éducation » (« On était des vieux si heureux »), Cristal incarne le stéréotype de la jeune femme ingénue d'une grande beauté. Si l'apparence des autres personnages varie au cours des différentes éditions de la comédie musicale, celle de Cristal demeure constante : elle est blonde et élancée. Lors de sa première rencontre avec la jeune femme, Johnny la compare à un ange. Cristal se définit initialement à partir de cet idéal de la féminité :

Moi, je suis née du bon côté des choses / Longtemps, je suis restée la petite fille en rose / Mais moi aussi, un jour, je suis partie / Parce que j'avais envie de vivre ma vie / Quand on s'appelle Cristal / On croit en son étoile. (« Coup de foudre »⁵⁸)

Ici, le personnage indique par lui-même un lien entre la signification de son prénom et sa personnalité. Ce matériau est associé au luxe, à la clairvoyance et à la pureté. Sa fragilité évoque la vulnérabilité et la sensibilité du personnage. Le prénom « Cristal » évoque à la fois ses origines bourgeoises, la délicatesse associée à sa féminité et l'acuité du regard qu'elle pose sur la société.

Le parcours de Cristal est fortement inspiré de celui de Patricia Hearst⁵⁹. En 1973, cette jeune héritière américaine est enlevée par un groupe d'extrême gauche, puis elle tombe amoureuse de ses ravisseurs et endosse leur cause en commettant des actes terroristes. Vestige du projet initial d'opéra-rock de Michel Berger, les principales péripéties de la trame narrative de Cristal sont tirées de cet événement. D'autres éléments plus précis renforcent les parallèles entre Cristal et Patricia

⁵⁸ Sur l'album du spectacle de *Starmania* de 1979, le titre de cette chanson n'est pas segmenté distinctement. Le passage se situe à la fin de la chanson « Un enfant de la pollution », à partir de 1: 31 min.

⁵⁹ Pour plus d'informations sur l'enlèvement de Patricia Hearst, voir Jeffrey Toobin (2018).

Hearst⁶⁰. La principale différence entre les deux femmes réside dans leur agentivité. Lors de son procès, Patricia Hearst mise sur son état mental altéré et les nombreux traumatismes qu'elle a vécus lors de sa captivité pour se blanchir des crimes qu'elle a commis durant son enlèvement. Dans les faits, si la disparition de Cristal est présentée comme un enlèvement par les médias, le personnage se joint aux Étoiles noires de plein gré. Cristal assume jusqu'à sa mort son allégeance au groupe. Elle troque son image de jeune fille modèle pour celle d'une révolutionnaire sympathisant avec les Étoiles noires. Elle participe activement à la planification des activités du groupe, y voyant une occasion de contribuer à un ordre du monde meilleur. Elle n'est pas seulement motivée par son amour de Johnny : ses préoccupations personnelles alimentent sa soif de rébellion.

Tout au long du récit, Cristal est en quête de contact humain et d'affection. La chanson « Besoin d'amour » établit clairement ce désir du personnage. Initialement, le type d'amour recherché par Cristal semble purement romantique puisque la chanson commence par les mots « Son regard a croisé mon regard », une référence à sa rencontre avec Johnny Rockfort. La revendication de son enlèvement prend également la forme d'une déclaration d'amour publique : « Je suis avec Johnny Rockfort / À la vie, à la mort » (« Le débat télévisé »). Le besoin d'amour de Cristal se traduit également par un désir plus généralisé de liens humains. La chanson « Monopolis » dévoile sa crainte que le tissu social ne soit complètement désagrégré par la vie dans les villes. Son regard lucide l'amène à mettre en corrélation la transformation de la vie dans un milieu hyperurbain et la culture de la célébrité avec la déshumanisation qu'elle ressent.

Johnny est immédiatement subjugué lorsqu'il la rencontre. Il est prêt à tout abandonner pour s'enfuir avec elle. (« Quand on n'a plus rien à perdre ») Lorsqu'elle anime l'émission *Starmania*, Cristal est présentée comme « le sourire de Télé Capital » (« Starmania »). En revendiquant son association aux Étoiles noires par l'entremise d'un message télévisé, elle devient instantanément la figure de proue du groupe, comme l'annonce Roger-Roger : « Cristal est

⁶⁰ Le caractère de Hearst, une jeune femme de bonne famille vertueuse, est similaire à celui de Cristal. Le poster de Cristal, arme laser au point (« Le bulletin spécial de Télé Capital »), rappelle une photographie de Hearst tenant une arme largement diffusée dans les médias de l'époque. L'insertion des parents de Cristal dans le récit avec la chanson « On était des vieux si heureux » renvoi également directement à l'affaire Hearst puisque les parents de la jeune femme étaient en relation étroite avec les médias afin de sauver leur fille. Pour Patricia Hearst comme pour Cristal, leur libre arbitre est remis en question lorsqu'elles choisissent de s'affilier à la cause de leur ravisseur. L'usage de drogues (« On était des vieux si heureux ») et l'utilisation de la force (« Le bulletin spécial de Télé Capital ») auraient altéré le jugement de Cristal.

devenue / Une héroïne populaire / Depuis qu'on a reçu / Cette photo spectaculaire / Où on la voit / Avec une arme laser / Son poster est partout / En milliers d'exemplaires » (« Communiqué de l'évangéliste 5 »). Cristal est un atout pour les Étoiles noires puisqu'elle attire la sympathie de la population. Cette visibilité médiatique positive et l'implication de la jeune femme laisse croire que le groupe pourrait atteindre son objectif. Les aspirations de la jeune femme ne se réalisent cependant jamais : le soir de l'attentat au Naziland, Cristal est violemment tuée⁶¹. Sa mort annonce l'échec de l'attentat et la défaite définitive des Étoiles noires. L'influence de Cristal persiste toutefois après sa mort, comme en témoigne la chanson « Le monde est stone » qui constitue une réponse à son destin tragique de martyr.

Le dernier personnage que nous souhaitons étudier, Johnny Rockfort, pourrait être considéré comme le protagoniste de l'opéra-rock *Starmania*. Le nom du personnage est inspiré du surnom donné au chanteur du groupe punk britannique les Sex Pistols, Johnny Rotten, ce qui accentue d'emblée l'image rebelle du personnage. Dès sa première apparition en tant que soliste pour la chanson « Quand on arrive en ville », le personnage est présenté comme l'archétype du voyou. Johnny y décrit les crimes perpétrés par les Étoiles noires⁶² et présente plus largement le groupe. Cette chanson ne donne cependant pas de détails sur Johnny en tant qu'individu, à l'exception de son implication au sein du groupe. Il faut attendre la chanson « Banlieue Nord » pour que ses origines et sa personnalité soient développées de manière plus approfondie. Nous apprenons que Johnny est un zonard ayant vécu une enfance difficile (père absent, mère alcoolique) qui l'a graduellement mené à la délinquance et l'a incité à s'exiler à Monopolis. Johnny Rockfort attribue son comportement violent au manque de sens de sa vie : « Sans foi, ni loi / Je veux vivre et mourir / Sans feu, ni lieu / J'veux pas r'tourner dormir / Dans ma banlieue / J'ai tout cassé avant de partir / J'ai pas de passé j'ai pas d'avenir » (« Banlieue Nord »). La musique au rythme rapide et aux sonorités rock s'accorde aux paroles du personnage et évoque sa fougue.

Johnny passe ensuite en entrevue à l'émission *Starmania*. Cristal, l'animatrice, lui pose une foule de questions, le pressant à se présenter et à donner aux téléspectateurs et téléspectatrices son

⁶¹ Si les victimes de l'attentat raté du Naziland varient d'une mouture de la pièce à l'autre, Cristal est systématiquement la première assassinée. La nature de son assassinat est sujet à changement : étranglée par Zéro, tuée d'une balle par Sadia ou par Zéro. Dans la version de 1979, Cristal est jetée en bas de la tour dorée (voir p. 60).

⁶² À ce moment du récit, le groupe n'utilise pas encore ce nom.

opinion de la société, ce qu'il fait par l'entremise de la chanson « Un enfant de la pollution ». Le rythme est enjoué et entraînant. Les paroles sont une suite d'images hyperboliques comme « Moi le smog c'est ma drogue / Je n'peux plus m'en passer / La nature et l'air pur / Ça m'fait plutôt tousser ». Par cette présentation à la première personne, Johnny brosse un portrait caricatural du citoyen moyen de Monopolis⁶³. L'ironie de la chanson comporte une critique de la pollution, de l'aliénation par les médias et de la surconsommation. Le personnage d'enfant de la pollution ne reflète pas la personnalité réelle Johnny, il s'agit d'un alter ego qu'il crée spécifiquement pour son passage à la télévision. Néanmoins, cette présentation nous informe de certaines de ses opinions sur la société, lui qui disait n'avoir aucune conviction. L'aplomb dont Johnny fait preuve au cours de cette chanson n'est qu'une façade ; dans son intimité, le jeune homme révèle sa vraie nature.

Au terme de cette entrevue, Cristal et Johnny tombent amoureux. La vulnérabilité du personnage qui avait été dissimulée jusqu'à ce point se révèle. C'est au deuxième acte que « Johnny, porté par l'amour de Cristal, se laisse aller à un monologue intérieur » (*Starmania. Le spectacle*, 1979, voir Annexe D), qui constitue la chanson « S.O.S. d'un terrien en détresse ». Johnny laisse tomber sa façade : loin d'être insouciant, il est habité par des questions existentielles qui restent toutes sans réponses : « Pourquoi je vis ? / Pourquoi je meurs ? / Pourquoi je ris ? / Pourquoi je pleure ? » Le personnage témoigne également de son mal-être profond, de son impression d'appartenir à un autre monde : « J'ai jamais eu les pieds sur terre / J'aimerais mieux être un oiseau / J'suis mal dans ma peau ». Ce dernier vers contredit celui de la chanson « Enfant de la pollution » où Johnny affirmait qu'il « [était] bien dans [s]a peau / Comme un poisson dans l'eau ». « S.O.S. d'un terrien en détresse » est ponctuée d'envolées lyriques, où des notes aiguës sont maintenues en fin de ligne, rappelant l'appel à l'aide que représente la chanson. L'accompagnement musical soutient la fragilité nouvellement révélée du personnage.

Johnny et Cristal vivent leur amour nouveau et planifient ensemble l'attentat au Naziland. Lors de la soirée fatidique, Johnny meurt quelques minutes après Cristal en tentant de prendre d'assaut Zéro Janvier pour se venger. Johnny réapparaît sur scène après sa mort, troquant son costume rouge des Étoiles noires pour une version blanche à paillettes, indiquant la nature spectrale

⁶³ Avec l'enregistrement sonore seulement, l'ironie du message qui serait communiquée par le jeu des acteurs n'est pas accessible. Néanmoins, les intonations vocales de Johnny et le fait que Cristal mentionne à la fin qu'il s'agit d'un « bon numéro » soutiennent cette lecture de la chanson.

de sa présence. Dans le numéro final, il chante en reprenant le motif musical de la chanson « Petite musique terrienne »⁶⁴. Johnny, libéré du poids de son existence terrestre, réalise la petitesse de l'être humain : « Maintenant pour moi tout s'éclaire / Je ne fais que passer sur Terre / Le temps d'une vie / Mais le temps est infini / Je continue ma trajectoire / Je vous salue et je repars / Vers d'autres soleils / Vers d'autres galaxies » (« Final »). Le nihilisme du personnage est maintenant empreint de sérénité. Une des photographies issues du spectacle de 1979 laisse croire que le personnage, attaché à une structure de métal, s'envolait au moment de son élocution (voir Annexe D). Johnny transcende l'existence humaine pour devenir une figure christique, comme le suggère le sous-titre de l'opéra *La passion de Johnny Rockfort selon les évangiles télévisés*.

Tout au long de la pièce, Johnny et Cristal se démarquent du reste des personnages par leur capacité à poser consciemment des actions en accord avec leurs motivations intrinsèques. Ces personnages évoluent au cours du récit : Cristal transgresse l'ordre social en se joignant aux Étoiles noires, alors que Johnny révèle sa vulnérabilité et finit par chercher activement le sens qu'il peut donner à sa vie. Leur attitude laisse entrevoir un point de vue alternatif à ceux des autres personnages : loin de se résigner, Johnny et Cristal tentent de transformer le monde inadéquat auquel ils font face. Tous les personnages, peu importe leur place dans la société, sont accablés d'un malaise existentiel⁶⁵ : la plupart d'entre eux sont profondément insatisfaits de leur situation, vivent du désespoir et de la solitude ou encore cherchent à atteindre un idéal de célébrité inaccessible. La plupart d'entre eux entretiennent le statu quo, que ce soit par intérêt personnel (Zéro), par résignation (Stella) ou encore par impuissance (Marie-Jeanne). La seule tentative sincère de changement à l'ordre établi se solde par la tragédie. L'échec de la quête de Cristal et Johnny rend compte d'un blocage ; les personnages sont piégés dans « ce monde qui ne [leur] ressemble pas » (« Petite musique terrienne »).

2.3 Les lieux

Selon leur posture, les personnages évaluent et commentent leur environnement ; ils cherchent à agir sur celui-ci, établissant un rapport dynamique entre les individus et les lieux. Ces espaces affectent l'identité et les émotions des personnages ; ils modulent les relations qu'ils

⁶⁴ Voir p. 66-68.

⁶⁵ Bien que Zéro Janvier ne vive pas ce malaise aussi intensément que les autres personnages, en tant que personnalité influente, il engendre ces problèmes pour son bénéfice personnel.

entretiennent les uns avec les autres et établissent les bases du système de fonctionnement de leur société. De ce fait, la matérialité des lieux et leurs fonctions sociales sont corrélées. Comme pour les personnages, la caractérisation de ces lieux est facilitée par l'usage de clichés ancrés dans l'imaginaire collectif des spectateurs et spectatrices.

La pièce se déroule en Occident, un nom propre qui désigne, au sein de la diégèse, un État unifié regroupant l'ensemble des pays occidentaux. Cet état est pour sa part composé de nombreuses villes (on fait d'ailleurs référence à New York, Rome, Mirabel et Roissy dans la chanson « Monopolis ») et de leurs banlieues, formant ainsi un paysage principalement urbain. C'est au cœur de Monopolis, capitale de l'Occident, que l'on retrouve des lieux plus spécifiques visités par les personnages, soit l'Underground Café, un petit restaurant populaire situé dans le réseau souterrain de la ville et le Naziland, une discothèque située au sommet de la tour dorée appartenant à Zéro Janvier.

Le nom de la ville, « Monopolis », est composé des termes grecs « Mono » et « polis », qui pourraient être traduits par « unique cité ». Le nom évoque également celui d'une autre ville fictive célèbre tirée du roman de science-fiction éponyme de Thea von Arbou adapté au cinéma en 1927 par Fritz Lang, *Métropolis*. L'hyperurbanité est commune à ses deux villes. Roger-Roger présente Monopolis dans le premier numéro chanté de l'opéra et note la présence accrue d'innovations technologiques permettant de supplanter la nature : « Cette ville nouvelle, cette ville moderne / Avec ses souterrains à l'air conditionné / Et ses buildings de verre qui filtrent la lumière / Et ses banlieues chauffées à l'énergie solaire / Où il n'y a plus d'été, où il n'y a plus d'hiver » (« Il se passe quelque chose à Monopolis »). « Monopolis » surplombe également ses banlieues et s'impose à l'échelle planétaire.

L'excès d'urbanité dans l'environnement agit sur les personnages, notamment en les privant d'un contact essentiel avec la nature. La chanson « Un enfant de la pollution » présente la vie d'un individu dont les attitudes et la physiologie se seraient adaptées à l'environnement urbain. Le terme « enfant » indique que l'individu en question serait engendré par cette pollution : « Besoin pour faire *dodo* / Du ronron des motos / Le parfum de l'essence / Ça m'trouble les *sens* / Quand j'ai mal à la *tête* / J'fume une cigarette / Je vais faire mon *jogging* / Au milieu des buildings / Les pieds sur le ciment / J'suis dans mon *élément* » (nous soulignons). Par la rime, une association systématique

entre les termes appartenant au champ sémantique de la *vitalité* et ceux de *l'urbanité* se crée. Cet individu fictif redoute toute trace d'un environnement naturel « La nature et l'air pur / Ça m'fait plutôt tousser / [...] Les oiseaux, les crapauds / Ça m'rend paranoïaque ». Ici, l'entremêlement de deux champs sémantiques crée une relation entre la nature et la maladie. Puisqu'elle est empreinte d'ironie (nous l'avons mentionné plus tôt), cette chanson indique que les habitants et habitantes sont inadaptés à l'artificialité excessive de la ville.

Au sein de *Starmania*, le soleil est une image métaphorique polysémique qui évoque, entre autres, la présence de la nature. Dans « Monopolis », Cristal chante avec mélancolie que « [l]es néons de la nuit remplacent le soleil ». La lumière naturelle du soleil s'oppose à l'artificialité des lumières urbaines; la distinction entre la nuit et le jour s'estompe. Selon la jeune femme, les gens chercheront à travers la galaxie cette lumière céleste : « Quand on ne saura plus où trouver le soleil / Alors on partira pour Mars ou Jupiter ». Dans ses aspirations les plus idéalisées, Marie-Jeanne s' imagine en train de « cultiver ses tomates au soleil » (« La complainte de la serveuse automate »), évoquant ainsi un retour à un mode de vie en phase avec la nature et mieux adapté aux besoins de l'humanité.

La ville désagrège également le tissu social. Malgré la densité de la population urbaine, plusieurs personnages de *Starmania* se sentent isolés. Cette solitude est d'abord explorée par Marie-Jeanne, pour qui la proximité physique ne peut contrer le manque de relations humaines : « On dort les uns contre les autres / On vit les uns avec les autres / [...] Mais au bout du compte / On se rend compte / Qu'on est toujours tout seul au monde » (« Les uns contre les autres »). Chantée un peu plus tard par Cristal, la chanson « Monopolis » décrit l'expansion constante de l'environnement urbain et la standardisation de l'ensemble des facettes de la vie humaine. Cristal décrit comment « Tout est partout pareil » en Occident, pour ensuite lister les éléments sujets à cette homogénéisation : « On prend le *même* métro / Vers les *mêmes* banlieues / [...] Et sur *toutes* les radios / On danse le *même* disco » (nous soulignons). Les gens perdent leur individualité, se trouvent assimilés en un « troupeau », se suivent « à la queue leu leu ». Cette homogénéisation accroît la distance entre les gens, rendant les contacts humains profonds impossibles. Les gens deviennent « tous des étrangers », de sorte que le sentiment de communauté disparaît entièrement. La chanson se termine avec Cristal qui se « voi[t] assise sur un banc / Seule au milieu de Monopolis ». L'isolement de Cristal n'est pas physique, mais bien psychique. La vie au milieu des

buildings de cent étages et des souterrains de Monopolis est impersonnelle; elle exacerbe le sentiment d'aliénation vécu par les personnages.

Il existe une corrélation entre la détérioration des liens sociaux et la prolifération de la violence à Monopolis. Au commencement de l'opéra, Roger-Roger annonce que « Cette ville qui semblait faite pour le bonheur des hommes / Vit maintenant aussi à l'heure de la terreur » (« Il se passe quelque chose à Monopolis »). Rapidement, un cercle vicieux se forme : l'absence de communauté incite à la violence, et la violence anéantit toute possibilité de rétablir ce sentiment de communauté. La chanson « Quand on arrive en ville » donne un aperçu des traces laissées par la délinquance : des personnages suspects errent dans les rues, les *parkings* et les hangars ; Monopolis est peuplée de voitures égratignées et de bâtiments saccagés. Cette image du paysage urbain ravagé par la violence est constamment renforcée par les médias qui, pour faire la une, s'assurent de rapporter les événements les plus sanglants. La musique accompagnant les nouvelles de Roger-Roger est toujours la même lorsqu'il est question des Étoiles noires. Le rythme est saccadé et la mélodie est sinistre. La répétition musicale fait échos aux paroles instantes de l'animateur : « À la une de ce soir / Encore les Étoiles noires / À la une de ce soir / Toujours les Étoiles noires ». L'atmosphère entourant ces annonces est d'autant plus anxiogène. En réponse à cette violence, les autorités augmentent les effectifs policiers et mobilisent l'armée dans la capitale. L'agitation de la ville rend les gens méfiants, comme le mentionne Marie-Jeanne : « Ici c'est devenu bien tranquille / Personne n'ose plus mettre les pieds / À l'Underground Café » (« Marie-Jeanne et les clients du Café »). Face à ces problèmes, les candidats à la présidence de l'Occident se contentent d'appuyer et d'encourager la violence. Le Gourou considère qu'elle « est une réaction saine contre la décadence » tandis que Zéro Janvier pense qu'elle « servira [s]a cause » (« Débat télévisé »). Ainsi, la violence est omniprésente, autant dans le paysage urbain que dans le discours des personnages, puisqu'elle permet contradictoirement de perturber l'ordre et de le maintenir.

L'influence de la ville est insidieuse, au point où l'imaginaire urbain s'immisce dans le discours des personnages. Johnny exprime son dégoût de la monotonie et l'asservissement au monde du travail ainsi : « J'ai pas envie d'être un robot / Métro, boulot, dodo » (« S.O.S. d'un Terrien en détresse »). Pour sa part, Marie-Jeanne, éreintée par son travail à l'Underground Café, se compare à « un néon éteint » (« Complainte de la serveuse automate »). Son désespoir s'intensifie, au point où elle perd le goût de vivre et souhaite seulement « [s]'étendre sur l'asphalte /

Et [se] laisser mourir » (« Le monde est stone »). Johnny et Cristal, exaspérés par la vie en ville, cherchent à la fuir et chantent « Venez avec nous risquer nos vies / Sur les autoroutes de la folie » (« Quand on n'a plus rien à perdre »). Dans ces quatre cas de figure, les personnages convoquent des images associées à l'environnement urbain (« métro », « néon », « asphalte » et « autoroute ») pour exprimer des sentiments négatifs. L'apparition de ces figures dans leur langage illustre l'impact de leur expérience de l'urbanité. La personnification de la ville marque également l'énonciation des personnages. Lorsque Stella Spotlight prend part à l'orgie chez le Gourou, son angoisse s'illustre dans son rapport à son environnement immédiat : « C'est la ville / Qui me viole / Qui me viole / Qui me viole » (« Sex-shops, cinémas pornos »). Par le langage, la ville s'intègre à la socialité des personnages. Elle n'est plus seulement un espace ; elle devient une entité interagissant activement avec eux.

La banlieue pourrait représenter une alternative au carcan de la ville, mais le portrait qui en est fait n'est pas plus positif. Cet espace n'est jamais représenté sur scène⁶⁶, les seules informations accessibles proviennent des témoignages des personnages. Ziggy et Johnny ont tous deux rejoint le centre urbain pour échapper respectivement à l'intimidation et à une famille dysfonctionnelle. La capitale est également le lieu à habiter pour devenir célèbre, et ce désir habite l'ensemble des personnages. Il est probable que plusieurs des problèmes de Monopolis s'étendent à ses banlieues ; elles sont toutes aussi marquées par l'urbanité.

Au théâtre, l'espace scénique est le prétexte à l'interaction des personnages. La nature des lieux représentés construit la socialité des gens qui l'habitent : les groupes auxquels les personnages appartiennent déterminent les lieux qu'ils fréquentent et, par extension, les rencontres qu'ils feront. Le nombre d'espaces représenté dans *Starmania* est limité. Les lieux les moins significatifs sont les espaces privés. Seuls les personnages bénéficiant de statuts économique et social privilégiés y ont accès. Les appartements de Zéro et Stella sont représentés sur scène, le temps de quelques

⁶⁶Si l'espace périurbain était représenté sur scène dans son ensemble ou en partie lors d'une analepse (« La chanson de Ziggy » et « Banlieue Nord » y seraient propices), aucune trace n'en subsiste dans les photographies ou les compte rendus du spectacle de 1979.

chansons⁶⁷. Le cœur des événements de *Starmania* se déroule essentiellement dans trois lieux publics : l'Underground Café, le Naziland et l'espace médiatique.

L'Underground Café est le lieu de rencontre des Étoiles noires. Pour représenter sa nature souterraine sur scène, une plateforme surélevée s'ouvre afin d'accueillir les visiteurs et les visiteuses du café en son creux (voir Annexe D). Cet endroit accueille la plus grande proportion d'événements et de chansons⁶⁸. Cristal y rencontre Johnny lors de l'entrevue télévisée, ce qui fait de ce lieu l'un des vecteurs de sa transformation. L'importance de l'Underground Café montre que la focalisation adoptée par la narration penche plutôt du côté des individus marginalisés. En plus de rappeler sa situation souterraine, le nom de l'Underground Café évoque la nature de sa clientèle, puisque le terme « underground » est également attribué aux organisations clandestines et à la contre-culture⁶⁹. Le café, pour sa part, se présente comme étant un lieu chaleureux et intime.

Les difficultés vécues par les gens au bas de la hiérarchie sociale de Monopolis s'incarnent dans les caractéristiques physiques de leurs lieux de vie, soit l'Underground Café et les souterrains. Le nom que Sadia donne au groupe terroriste illustre le sort fatal des gens issus de cette classe : « [Johnny Rockfort] :] Pourquoi ce nom bizarre / Les Étoiles noires ? / [Sadia:] Parce que dans les souterrains / Les étoiles ne brillent pas fort » (« Sadia et Johnny »). La polysémie du terme « briller » rend compte des obstacles apportés par la vie souterraine : elle mène les gens à l'apathie, les empêche de se démarquer et de s'accomplir. Ses difficultés sont directement associées à l'obscurité du lieu habité, évoqué par le sens concret du terme. La condition de Marie-Jeanne exemplifie ce constat. Marie-Jeanne est contrainte à travailler à l'Underground Café, même si cet emploi la déprime profondément : « Y'a longtemps qu'j'ai pas vu l'soleil / Dans mon univers souterrain / Pour moi, tous les jours sont pareils / Pour moi, la vie ça sert à rien » (« La complainte

⁶⁷ À partir des informations figurant sur le coffret du spectacle de 1979, nous estimons que « Mass Media » et « Le blues du Businessman » ont lieu dans l'appartement-bureau de Zéro Janvier, tandis que « Les adieux d'un sex-symbol » et « Le télégramme de Zéro » prennent place dans l'appartement de Stella Spotlight. La chanson « Ego trip » se tient certainement dans l'un de ces deux appartements, mais nous ne pouvons déterminer lequel.

⁶⁸ Les chansons qui sont incontestablement associées à l'underground Café sont : « Marie Jeanne et les clients », « Sadia et Johnny », « Travestie », « Banlieue Nord », « La chanson de Ziggy », « La complainte de la serveuse automate », « Un garçon pas comme les autres », « Un enfant de la pollution » et « Coup de foudre ».

⁶⁹ Cette facette contre-culturelle cadre avec les idéologies politiques du groupe. Comme Karim Larose le mentionne : « il ne pourrait y avoir de *politique* de la contre-culture puisque ce phénomène n'est pas animé par un groupe ou une organisation homogènes, que des tendances diverses s'y font jour, qu'il ne compte pas de porte-parole et ne se fonde sur aucune théorisation homogène. Or, en un sens, c'est précisément de ces formes d'organisation hiérarchisée du savoir culturel et social que cherchent à s'éloigner les tenants de la contre-culture. » (2016, p.11, l'auteur souligne)

de la serveuse automate »). La monotonie de son travail est en relation directe avec le lieu. La formule « univers » indique cependant que l'aliénation affecte la réalité de Marie-Jeanne dans son ensemble. Rappelons-nous que la vie idéalisée de la serveuse consiste à « cultiver ses tomates au soleil » (« La plainte de la serveuse automate », nous soulignons). Or les souterrains sont marqués par l'absence du soleil : ils sont totalement refermés sur eux-mêmes et ne permettent aucun contact avec l'extérieur. Le lieu illustre à la fois l'impossibilité pour la serveuse de s'accomplir et son sentiment d'emprisonnement. Puisque la serveuse automate représente la classe ouvrière, la chanson aborde également les problématiques vécues par les individus issus des milieux populaires. Marie-Jeanne est le personnage le plus statique de la pièce ; elle reste enfermée dans son café. L'immobilité physique du personnage convoque l'impossibilité de mobilité des gens au bas de la strate sociale sous terre⁷⁰.

Le Naziland constitue pour sa part le lieu de rencontre des gens les plus nantis et les plus influents de la société. Ziggy, derrière sa console de disc-jockey, décrit les gens qui visitent l'édifice : le « Jet 7 », « [d]es modèles » et « Tous les gens qui ont du chic / [...] Tous les gens qui ont du fric » (« Disc-Jockey's Song »). Ce lieu apparaît au cours de la deuxième moitié du deuxième acte ; les personnages passent peu de temps dans ce lieu et moins de chansons y sont associées⁷¹. Le Naziland accueille cependant plusieurs événements décisifs : la trahison de Sadia, la tentative d'attentat terroriste, la mort de Cristal et Johnny, la victoire électorale de Zéro et son mariage avec Stella. Pour évoquer la hauteur du lieu sur scène, les personnages se positionnent sur les plateformes qui servent à délimiter l'espace de l'Underground Café au cours du premier acte (voir Annexe D).

La chanson « Ce soir on danse à Naziland » présente le lieu aux spectateurs et spectatrices. Les premières lignes font allusion à la hauteur démesurée de l'édifice : « Le soleil brille à Naziland / Sur les buildings de cent étages / I've got the whole world in my hand / Au cent vingt-et unième étage » (« Ce soir on danse à Naziland »). Au sein de cette ville remplie de gratte-ciels,

⁷⁰ Deux personnages changent de statut au sein de cette hiérarchie sociale: Ziggy qui devient disc-jockey au Naziland et Cristal qui se joint aux Étoiles noires. Dans les deux cas, le changement de statut social ou d'appartenance se traduit par un déplacement des personnages dans l'espace physique.

⁷¹ « Le tango de l'amour et de la mort », « Le rêve de Stella » « La victoire de Zéro » « Disc-Jockey Song » « Ce soir on danse à Naziland » sont les chansons associées à ce lieu. Deux de ces titres ne figurent pas sur l'album concept de 1978.

l'édifice accueillant le Naziland se démarque en les surpassant tous. Cette hauteur reflète la domination des gens visitant ce lieu sur le reste de la population, laissant à Sadia cette impression d'avoir la mainmise sur la ville (« I've got the whole world in my hand »). L'image du soleil revient une fois de plus, mais cette fois-ci, c'est sa présence qui est soulignée. L'altitude et la présence du soleil au Naziland sont en parfait contraste avec l'Underground Café, marquant ainsi le clivage entre les individus visitant ces lieux : la vie au haut des gratte-ciel constitue un monde de possibilités. Le Naziland représente le siège d'un pouvoir oppressif. L'établissement, par son nom, met en relation le pouvoir absolu attribué aux capitalistes cruels et à l'idéologie totalitaire des nazis. La tour dans laquelle se trouve la discothèque appartient à Zéro Janvier, dont le public connaît les convictions au moment où l'action du récit s'y déplace. La deuxième partie du nom, « land », pourrait être traduit par « nation » ou « État », dénotant une fois de plus l'aura de domination associée au lieu. L'assassinat de Cristal illustre cette relation entre le Naziland et les dynamiques de pouvoir en jeu. Lors de la tentative d'attentat, les gardes de Zéro Janvier neutralisent Cristal en la jetant du haut de l'édifice et laissant ainsi la longue chute causer sa mort. Par extension, l'instigatrice des Étoiles noires est tuée par le bâtiment, symbole même du pouvoir absolu qu'elle souhaitait détruire. Cette mort impersonnelle illustre la victoire d'un système de pouvoir inébranlable sur les quelques dissidents revendiquant un monde plus humain.

Au fil de ses couplets, la chanson « Ce soir on danse à Naziland » offre une vision apocalyptique du monde. Le refrain, marqué par la répétition et la simplicité, s'écarte de cette description et se concentre plutôt sur le divertissement offert à la discothèque : « Ce soir, on danse / Ce soir, on danse / On danse à Naziland ». La visite de la discothèque apparaît comme un moment de distraction qui permet aux gens de s'extirper du chaos urbain. Dans le dernier couplet, ce contraste s'accroît. La ville acquiert un caractère mortifère, mais les préoccupations sont laissées de côté au profit du divertissement : « Autour de nous il tombe des bombes / Plus besoin de creuser nos tombes / On est tous des morts en vacances / *Mais on s'en fout ce soir on danse* » (nous soulignons). La discothèque participe ainsi à l'aveuglement (conscient et inconscient) de la population par le divertissement face à ses problèmes sociaux et son aliénation⁷².

⁷² À ce propos, Marie-Jeanne, personnage emblématisant l'aliénation face à la société et au monde du travail, est également une adepte des discothèques, qu'elle visite avec Ziggy : « Tous les soir, il m'emmène danser / Dans des endroits très très gais » (« Un garçon par comme les autres »).

Au cours de la soirée fatidique, trois événements sont planifiés au Naziland. Dans un premier temps, la discothèque pourvoit à ses fonctions habituelles : les gens dansent au son de la musique disco de Ziggy. La victoire électorale de Zéro Janvier est ensuite célébrée. Finalement, l'union entre l'ex-businessman (maintenant président) et le sex-symbol est consacrée. Chacun de ces événements est associé à des sphères d'activités distinctes, respectivement le divertissement, la politique et la culture de la célébrité. Leur rassemblement en un même endroit témoigne de la convergence des intérêts et des acteurs opérant dans ces sphères. Les individus fréquentant le Naziland possèdent ainsi l'ensemble du capital économique, politique et médiatique de Monopolis.

L'espace scénique de *Starmania* comprend un troisième lieu tout aussi important dans la détermination de la socialité des personnages : les médias. Malgré sa matérialité plus volatile, l'espace médiatique est, comme les autres lieux étudiés jusqu'à maintenant, un prétexte pour la rencontre des personnages. Concrètement, Cristal et Johnny ainsi que Zéro et le Gourou ont leur premier contact dans le contexte d'entrevues télévisées. Par extension, l'auditoire des émissions et des communiqués télévisés de *Starmania* entre en relation avec les personnalités publiques par l'entremise des médias.

Les frontières de l'espace médiatique sont mouvantes et chevauchent d'autres lieux. Les émissions sont parfois captées à partir d'un studio⁷³, mais plus souvent, ce sont les rues de Monopolis (« Le meeting de Zéro Janvier »), l'Underground Café (« Un enfant de la pollution ») et le Naziland (« Victoire électorale ») qui accueillent caméras, journalistes, producteurs et autres acteurs du milieu télévisuel. L'arrière de la scène est recouvert d'écrans géants⁷⁴ qui diffusent des images reliées aux événements en cours. Ce dispositif scénique constitue une trace physique tangible de l'omniprésence des médias dans l'environnement. Sur le plan social, les médias entretiennent la doxa et ont ainsi un impact concret sur la société. Le nom donné aux bulletins d'informations de Roger-Roger (« Communiqués de l'évangéliste ») et le sous-titre de la pièce (*La passion de Johnny Rockfort selon les évangiles télévisés*) établissent un rapprochement entre les

⁷³ On peut compter dans cette catégorie les communiqués de l'Évangéliste, « Starmania », « Le jingle de Stella Spotlight » et « Le débat télévisé ».

⁷⁴ À l'époque, cette technologie est particulièrement novatrice en France. Les détails concernant l'utilisation de ce dispositif, notamment les images utilisées et leur nature (statiques ou mouvantes) et ne sont pas retraçables. Quelques photographies tirées du coffret de l'enregistrement audio du spectacle de 1979 montre la taille des écrans et quelques-unes des images utilisées pour une scène précise (voir Annexe D).

fondements de la spiritualité chrétienne et les médias. Cela suggère qu'ils sont chargés de transmettre les principes d'un nouvel ordre de société. Les médias ne font pas que véhiculer les croyances des gens : ils forment et transforment leur vision du monde.

La prolifération du désir de la célébrité en est le symptôme le plus apparent. Plusieurs personnages de *Starmania* ont comme motivation première de devenir célèbres. D'abord, au dire de Marie-Jeanne, Ziggy « n'a qu'une ambition / C'est d'passer dans [l'] émission [*Starmania*] » (« Un garçon par comme les autres »). Marie-Jeanne considère également que Johnny s'associe aux Étoiles noires pour « faire parler d lui » (« Sadia et Johnny / La serveuse et les clients ») et obtenir de la célébrité. La trajectoire de Stella Spotlight est déterminée par son désir de conserver son statut de sex-symbol. Les motivations de Zéro Janvier à faire de la politique proviennent de son rêve inaccompli de devenir un artiste ou plutôt une vedette⁷⁵.

Au cours de l'opéra, les ambitions politiques de Zéro servent sa quête de célébrité, et vice versa. La campagne et la victoire électorale de Zéro Janvier, fortement influencées par sa relation avec la star Stella Spotlight, montrent que la culture médiatique est indissociable de la politique. Occuper une place de choix dans le monde médiatique procure plusieurs avantages dont de la notoriété, du capital économique et du pouvoir. Pour les gens ordinaires, aliénés par la détérioration du tissu social et la négation de leur individualité, devenir une star est une perspective d'ascension sociale.

L'émission de télévision *Starmania* animée par Cristal exemplifie la manière dont la culture médiatique transforme les attitudes des gens et modifie leur perception d'eux-mêmes. Le nom évoque le zèle des gens envers leurs célébrités préférées. Cristal s'adresse à son auditoire et explique la prémisse de l'émission « Écrivez-moi, racontez-moi / Votre vie, vos envies / Et dites-moi qui vous voudriez être / Et qui sait vous saurez peut-être / Ma star de soir » (« Voulez-vous jouer avec moi »⁷⁶). Le générique d'introduction, la chanson « *Starmania* », présente le concept en interrogeant les téléspectateurs et téléspectatrices sur leur capacité à accéder à la célébrité (« Pourquoi lui, pourquoi pas...? / Qu'est-ce qu'il a que tu n'as pas, toi ? »). Étant donné

⁷⁵ Pour notre analyse de la chanson « Le blues du businessman », voir le chapitre 3.

⁷⁶ Sur l'album du spectacle de *Starmania* de 1979, le titre de cette chanson n'est pas segmenté distinctement. Le passage se situe à la fin de la chanson « Un garçon par comme les autres », à partir de 3 :07 min.

le principe de l'émission, ces questions sont rhétoriques : elles avivent le désir du public en présentant la célébrité comme accessible. L'auditoire est appelé à se projeter dans ces célébrités qui représentent un idéal à atteindre. Selon l'animatrice, « On a besoin de stars pour se voir / Comme on voudrait se voir » (« Starmania »). Cristal énumère alors une longue liste de noms de stars potentielles. Les chœurs ponctuent les paroles de l'animatrice des mots « Starmania » et « Tous des stars ». Les répétitions créent un effet d'insistance qui donne au générique des airs de propagande.

L'émission *Starmania* fait primer l'image médiatique sur tous les discours, même ceux qui s'y opposent. La popularité de l'image de Cristal tenant une arme laser en est un exemple probant. Roger-Roger annonce l'allégeance de Cristal aux Étoiles noires et son nouveau statut « [d'] héroïne populaire » (« Communiqué de l'évangéliste 5 »), sans pour autant aborder les revendications (même floues) du groupe terroriste. Les politiciens de l'opéra-rock *Starmania* misent sur cette préséance de l'image médiatique sur le discours⁷⁷. La campagne de Zéro Janvier est focalisée sur sa présence dans les médias, il avoue même n'être rien sans eux (« Mass media »). Le Gourou Marabout transforme totalement son image lorsqu'il intègre la sphère médiatique, comme en témoigne Marie-Jeanne : « Depuis qu'on l'voit à la télé / Le Grand Gourou a bien changé / Décidément cette starmania / Ça vous fait faire n'importe quoi » (« Le débat télévisé »). Cette culture médiatique survalorise les apparences et le vedettariat; elle appauvrit immanquablement la diversité et l'authenticité des discours.

Ainsi, les lieux principaux de *Starmania* reproduisent un écosystème social complexe. À travers l'esthétique de ces différents espaces, Michel Berger et Luc Plamondon représentent les ravages causés par l'hyperurbanisation, la disparité économique et sociale des habitants et habitantes de Monopolis tout en soulignant leur obsession pour les médias.

2.4 La musique et la narration orchestrale

Jusqu'à présent, nous nous sommes peu penchée sur l'une des composantes déterminantes de l'opéra-rock : la musique. Les processus de significations musicaux sont profondément

⁷⁷ En ce sens, « Enfant de pollution », la chanson correspondant à l'entrevue de Johnny pour l'émission *Starmania*, détourne ce principe puisque l'image que le jeune rebelle crée de lui-même pour la télévision incarne, au moyen de la satire, ses critiques de la société et son discours.

imbriqués dans une culture donnée, au point où certaines idées ou émotions communiquées par la musique sont perçues et interprétées *intuitivement* par les auditeurs et auditrices⁷⁸. Par exemple, les sons aigus et les rythmes rapides sont généralement associés à des sentiments positifs et joyeux, tandis que les sons graves et les rythmes lents sont perçus comme plus tristes (Calvet, 1981, p. 25-26). La musique est ainsi particulièrement efficace pour mettre en place des atmosphères. Au sein d'une comédie musicale, elle devient un guide émotif pour les spectateurs et les spectatrices.

Si certaines associations entre musiques et idées sont fortement établies culturellement, d'autres sont construites par les compositeurs et les compositrices au sein de leur œuvre. Comme le souligne Nina Penner (2020), le principal vecteur de la narration orchestrale, fortement ancrée dans la tradition narrative du théâtre musical (notamment de l'opéra), est l'utilisation du leitmotiv, « un court motif mélodique, harmonique ou rythmique, très caractérisé, servant à illustrer ou à individualiser, au cours d'un drame lyrique, un personnage, une idée ou un sentiment » (Vignal, s.d.). Une fois le lien entre le motif et le personnage ou l'idée établi, le leitmotiv devient un atout pour la communication avec le spectateur qui peut maintenant produire des inférences et mieux se situer dans la pièce. Les communiqués de Roger-Roger, comme nous l'avons soulevé plus tôt, comportent plusieurs motifs distincts marquant la transmission condensée d'informations relatives à la diégèse (résumé des événements, commentaires, etc.). En facilitant la communication avec le public, le leitmotiv participe à l'économie narrative qui régit le théâtre musical. D'un point de vue purement esthétique, réutiliser des motifs musicaux à plusieurs moments distincts crée un effet d'unité.

La juxtaposition des leitmotifs, l'insertion d'un leitmotiv dans une chanson ainsi que les conflits sémiotiques entre la musique et le texte créent des effets de contraste révélateurs qui mettent en évidence le caractère autonome de la narration musicale. Dès son numéro d'ouverture, *Starmania* annonce l'importance de la musique dans le déploiement de son récit et dans la construction de son discours. Composante essentielle des comédies musicales de Broadway, les numéros d'ouverture définissent le style musical d'un spectacle et en établissent l'atmosphère générale (Engel, 1967, p. 104). L'« Ouverture » de *Starmania* est une pièce instrumentale qui remplit ce mandat en juxtaposant deux moments musicaux. L'arrangement du premier passage est

⁷⁸ Pour une perspective musicologique plus approfondie, voir Leonard B. Meyer (2011).

à la fois sobre et mélancolique. Des accords plaqués au piano accompagnent la mélodie portée par le violon et d'autres instruments à cordes frottées. Graduellement, d'autres violons s'ajoutent et quelques accents de guitare électrique viennent complexifier la mélodie. Brusquement (à 0 : 42 min), la composition change de registre : le rythme s'accélère, le piano se délie et prend en charge la mélodie. L'instrumentation devient beaucoup plus rock : batterie, guitare basse et guitare électrique sont à l'honneur. Les violons refont leur apparition, conférant cette fois-ci une sonorité disco à la composition. Les voix du chœur se mêlent aux autres instruments⁷⁹. L'orchestre traditionnel intègre des instruments électriques (notamment la guitare électrique et le synthétiseur), évoquant ainsi l'univers à la fois familier et futuriste dans lequel les personnages évolueront. Ouvrir l'opéra avec un numéro instrumental annonce l'importance du rôle sémantique de la musique pour le reste de l'opéra et incite le public à y porter une attention particulière. On peut entendre les lignes mélodiques associées à deux chansons clés de la pièce : « Petite musique terrienne » (0 : 06 min à 0 : 42 min) et « Ce soir on danse à Naziland » (1 : 19 min à 1 : 36 min et de 1 : 45 min à 1 : 48 min). L'absence de paroles permet aux spectateurs et spectatrices de se concentrer sur les mélodies. Ils sont ainsi exposés pour une première fois aux leitmotifs qu'ils pourront reconnaître plus tard.

À l'exception du numéro d'ouverture, le motif musical plus rythmé n'intervient que dans la chanson « Ce soir on danse à Naziland ». Dans son ensemble, sur le plan de l'orchestration, du rythme et de la mélodie, la musique de cette chanson possède des qualités sonores similaires à celle du deuxième passage du numéro d'ouverture⁸⁰. La chanson est dansante et comprend plusieurs clichés des sonorités associées disco, ce qui est à propos pour présenter la discothèque dans laquelle se tient le climax de l'opéra-rock. Le motif repris est de courte durée et s'accompagne des paroles « Ce soir on danse » (1 : 33 min à 1 : 54 min). Le leitmotiv en lui-même et les moments musicaux dans lesquels il est inséré sont donc associés à la musique disco. Ce style musical est l'objet de plusieurs discours au sein de l'opéra-rock. Sadia appelle Ziggy « Monsieur Disco » dans le but de le ridiculiser, alors qu'elle présente Johnny comme un « vrai rocker » (« Coup de téléphone »). La musique disco s'oppose ici au rock : la première serait inauthentique et superficielle, alors que la seconde serait sincère et brute. Plus tard, Ziggy décrit lui-même ce genre musical dans la chanson comme étant « mécanique » et « apocalyptique » (« Disc-Jockey's Song »). Cristal fait également

⁷⁹ Le chœur ne chante pas de paroles, seulement des sons comme « eh » et « ouh ».

⁸⁰ Une analyse musicologique plus approfondie de *Starmania* permettraient probablement de révéler certaines subtilités que nous ne pouvons pas décélérer avec nos connaissances musicales limitées.

mention du genre dans la chanson « Monopolis » (« Et sur toutes les radios / On danse le même disco »). Le caractère standardisé et artificiel de la musique disco est ainsi associé au déclin social. Ce discours négatif n'est pas propre aux personnages de *Starmania* : le style musical est souvent déprécié à cause de son esthétique, imbriquée dans son mode de production capitaliste. Selon Richard Dyer (1979/2002),

Disco is characteristic of advanced capitalist societies simply in terms of the scale of money squandered on it. It is a riot of consumerism, dazzling in its technology (echo chambers, double and more tracking, electric instruments), overwhelming in its scale (banks of violins, massed choirs, the limitless range of percussion instruments), lavishly gaudy in the mirrors and tat of discothèques, the glitter and denim of its costumes. Its tacky sumptuousness is well evoked in the film *Thank God It's Friday*. Gone are the restraint of popular song, the sparseness of rock and reggae, the simplicity of folk. (p. 158)⁸¹

Si l'ensemble des styles musicaux est soumis aux impératifs capitalistes, les caractéristiques esthétiques du disco et la culture qui y est associée emblématisent, dans l'imaginaire collectif, les facettes les plus critiquées de ce système de production. Les idées préconçues sur le disco sont négatives : ses artifices et son opulence sont synonymes de dépravation et d'excès. Dans le contexte de l'opéra-rock *Starmania*, et plus particulièrement de la chanson « Ce soir on danse à Naziland », la musique disco et la danse procurent un plaisir instantané qui incite les gens à se détacher de leurs préoccupations; elles représentent une sorte de refuge qui maintient la population dans son état de servitude. Ainsi, le leitmotiv présent dans « Ouverture » et « Ce soir on danse à Naziland » évoque en quelques notes seulement l'ensemble de ces idées.

Le deuxième leitmotiv comporte pour sa part quatre occurrences au total : « Ouverture » (0 : 00 min à 0 : 40 min), « Banlieue Nord » (de 1 : 20 min à 1 : 37 min), « Petite musique terrienne » (0 : 00 min à 0 : 45 min) et « Final » (de 0 : 44 min à 2 : 10 min). Plus tôt, nous avons relevé l'atmosphère mélancolique de la mélodie. Elle comporte deux lignes principales, qui sont répétées selon une structure AAB (la première ligne est reprise deux fois, puis la seconde s'enchaîne) ; son rythme est lent ; les notes à la fin de chaque ligne sont de plus longues durées.

⁸¹ Il s'agit ici de préconceptions que Dyer cherche à déconstruire.

Ces caractéristiques musicales reflètent le sentiment d'inquiétude face au sort de l'humanité communiqué par le motif musical.

Pour analyser ce leitmotiv, il convient de s'attarder d'abord à la chanson « Petite musique terrienne », puisqu'elle en explicite verbalement la signification. Marie-Jeanne est tourmentée par son angoisse existentielle. Elle lance un appel « dans l'univers », sans savoir si elle obtiendra une réponse. La mélodie, désormais familière pour les spectateurs et spectatrices, constitue une sorte d'hymne annonçant la détresse de l'humanité face à son destin. Le numéro de clôture de l'opéra-rock, « Final », est principalement constitué du leitmotiv de « Petite musique terrienne ». Le premier segment de la chanson employant le motif correspond à l'apparition spectrale de Johnny après sa mort. Après l'intervention de Johnny, la mélodie est reprise par les autres personnages qui se réunissent pour chanter en chœur : « Pluton, Saturne et Jupiter / Entendez-vous monter vers vous / Le chant de la Terre / Y a-t-il quelqu'un dans l'univers / Qui puisse répondre à nos questions / À nos prières ? / À nos prières ? ». Les paroles sont calquées sur celles de « Petite musique terrienne » ; lorsqu'elles ne sont pas identiques, elles reprennent le même champ sémantique intergalactique en faisant référence aux planètes. L'alliage de l'ensemble de ces voix amplifie la perspective collective des questionnements soulevés par Marie-Jeanne, leur conférant ainsi une portée sociale. Si Johnny fait la paix avec l'insignifiance de son existence au moment de sa mort, la quête de sens persiste pour l'ensemble des autres personnages. Le réel désir des individus, l'objet de leurs « prières », est de trouver un sens à leur vie. La dernière occurrence du leitmotiv vient ainsi consacrer sa signification et son importance au sein de la pièce.

Le motif mélodique est également employé sous la forme d'une variation dans « Banlieue Nord ». Cette chanson, rappelons-le, présente l'attitude rebelle et insouciante de Johnny Rockfort. La musique est à l'image de l'interprète : elle est énergique et rythmée. Le leitmotiv est inséré entre le premier refrain et le second couplet, au plein milieu de la chanson. Pour que le motif s'y harmonise mieux, son rythme et sa tonalité sont modifiés, créant ainsi une variation. Malgré ces ajustements, un effet de contraste marqué est produit. La musique est accompagnée des paroles suivantes : « Y a plus d'avenir sur la Terre / Qu'est-ce qu'on va faire ? » (1 : 20 min à 1 : 37 min) La chanson reprend ensuite sa mélodie initiale jusqu'à la fin. L'insertion d'une variation du leitmotiv vient nuancer les propos de Johnny. Ce dur à cuire avide de violence gratuite laisse transparaître une certaine sensibilité face à un destin collectif incertain. Le motif annonce une

facette nouvelle du personnage qui sera déployée à travers la chanson « S.O.S. d'un terrien en détresse ». Le leitmotiv est également un signe précurseur de la mort de Johnny, car c'est cette mélodie qu'il emploie pour chanter ses dernières paroles.

Les différents emplois du motif musical de « Petite musique terrienne » témoignent de l'autonomie et de l'omniscience de la narration orchestrale de *Starmania*. Elle est en mesure de révéler des informations inaccessibles aux personnages et d'annoncer les événements à venir⁸². La musique surplombe les personnages ; elle révèle aux spectateurs et spectatrices la nature prédéterminée du destin tragique des personnages, et par extension, leur impuissance face à leur situation.

2.5 Dénouement de la pièce et apport discursif de la dystopie

Jusqu'à maintenant, nous avons analysé l'opéra-rock *Starmania* à travers le prisme des codes esthétiques du théâtre musical. L'intensité de l'expression lyrique des comédies musicales se distingue de celle des autres spectacles musicaux par la création de lieux et de personnages qui permettent aux émotions et aux situations d'être incarnées. Cette intensité rend compte de la profondeur du malaise ressenti par l'ensemble des personnages. Les spectateurs et spectatrices sont mobilisés socioaffectivement et créent un premier rapport d'équivalence entre la société fictive de *Starmania* et la société moderne que Luc Plamondon et Michel Berger souhaitent critiquer.

Ces contraintes formelles ont été analysées dans le but de sonder leur apport à la constitution de l'*univers diégétique* de *Starmania*. Or, le récit de l'opéra-rock s'inscrit dans une *catégorie* de récit particulière (il s'agit donc d'un prisme supplémentaire) régie par ses propres traditions et codes esthétiques : l'utopie. Les principaux contributeurs et contributrices aux recherches universitaires sur l'utopie proviennent de disciplines variées, notamment les études littéraires, la philosophie, la sociologie et l'anthropologie⁸³. Sur le plan étymologique, le terme « utopie » désigne un « non-lieu ». L'écrivain anglais Thomas More conceptualise et popularise le terme dans son essai *La meilleure forme de communauté politique et la nouvelle Île d'Utopie dit l'Utopie*

⁸² En plus des deux exemples que nous avons étudié, une variation de la mélodie de la chanson « Le rêve de Stella Spotlight » peut être entendue avant même que le personnage soit présenté, lors des premières secondes de la chanson « Les adieux d'un sex-symbol » (0 : 00 min à 0 : 21 min).

⁸³ Pour une historiographie extensive de l'utopie, voir Tom Moylan (2018/2020).

(1516), donnant ainsi les fondements de l'utopie en tant que forme littéraire. Lyman Tower Sargent (1994), dans son article « The Three Faces of Utopianism Revisited », actualise la définition du terme :

I define the broad, general phenomenon of utopianism as social dreaming the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live. But not all are radical, for some people at any time dream of something basically familiar. (p. 3)

L'utopisme, ou pensée utopique, désigne ainsi notre capacité en tant que société à imaginer une situation collective alternative dans laquelle la société dans son ensemble serait meilleure.

Avec le temps, de nouvelles dénominations se sont ajoutées afin de rendre compte de certaines tendances au sein du corpus utopique. La définition du terme « utopie » s'est resserrée et désigne maintenant principalement des représentations de société dont les caractéristiques sont désirables, voire idéales. Certaines œuvres sont considérées comme « anti-utopiques » de par leur rejet des postulats de base de la pensée utopique ; elles tendent à représenter des individus incapables de se rallier à une cause collective pour améliorer leur condition individuelle et critiquent les systèmes à la source de cet échec. Les dystopies, pour leur part, présentent sous un jour négatif des systèmes de société qui ne sont pas souhaités. Sargent (1994) décrit la dystopie (aussi appelée « utopie négative ») comme étant :

A non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived. (p. 9)

Le spécialiste de l'utopie Tom Moylan (2018/2020) souligne que cette forme peut autant être utopique qu'anti-utopique. Selon lui, la dystopie met davantage de l'avant les parcours d'individus particuliers au sein d'une société et serait plus narrative que l'utopie, qui pour sa part, prendrait une forme plus descriptive (p. 147-148). Les récits utopiques commentent des états de société, de sorte qu'ils comportent fréquemment un discours didactique (Sargent, 1994, p. 6). Pour les dystopies, il s'agirait plutôt d'émettre une mise en garde pour lecteurs et lectrices (Sargent, 1994, p. 8). Ces récits se focalisent sur les idéologies des personnes dissidentes et tendent à représenter des actions opérables pour transformer la société.

La critique la plus explicite véhiculée par *Starmania* concerne les excès de la culture médiatique. L'omniprésence des médias est représentée à travers la scénographie, les événements du récit et le discours des personnages. Les bulletins télévisés accentuent le sentiment de paranoïa vécu par la population et tendent à orienter l'opinion publique. L'émission *Starmania* fait pour sa part miroiter aux gens la possibilité de transcender leur situation en devenant des stars. Le pouvoir, le capital économique et l'attention médiatique sont ainsi détenus par une minorité privilégiée et influente. La critique des médias est d'ailleurs identifiée comme étant le principal objet de la pièce par Stella Spotlight. Au moment où Zéro Janvier remporte les élections, elle s'adresse directement au public pour annoncer le supposé message de la pièce :

Si vous voulez savoir / La morale de l'histoire / Rentrez chez vous / Et regardez-vous /
Dans votre miroir / Ou bien regardez-moi / M'accrocher au pouvoir / Voyez où peut
mener / Le désir d'être une star/ [...] À quoi ça sert / De vouloir monter si haut / À quoi
ça sert / De vouloir être si beau / S'il ne reste plus rien / Quand vient la fin du jour /
Que la chaleur d'un spotlight / Sur la peau (« Victoire électorale »)

Ce passage reprend la forme de la mise en garde typique des récits dystopiques. En brisant le quatrième mur, les parallèles entre les excès du monde de *Starmania* de celui du public s'accroissent. Selon Stella, le dénouement des élections et les événements tragiques de la pièce sont causés par le culte obsessionnel de la vedette. Les trajectoires individuelles de Stella Spotlight, Johnny Rockfort, Cristal et Ziggy sont en rapport étroit avec cette quête de célébrité.

Or, le spectacle ne se clôt pas avec la chanson « Victoire électorale » et le commentaire de Stella Spotlight, bien que vrai, ne rend pas compte de la complexité de la critique sociale déployée par *Starmania*. À travers notre analyse, plusieurs autres caractéristiques du monde de *Starmania* se sont avérées problématiques. Dans le théâtre musical, les traits d'une société sont grossis à la fois par souci d'économie narrative et par spectacularisation. Pour l'utopie, le grossissement est le principal vecteur des critiques de la société réelle de laquelle elle s'inspire. En ce sens, la caractérisation des lieux est significative. Les disparités flagrantes entre l'Underground Café (lieu des gens médiocres) et le Naziland (lieu des gens puissants) rendent compte des iniquités insurmontables auxquelles les personnages sont exposés. Monopolis, ville standardisée à l'excès et artificielle, engage un questionnement sur le rapport de l'individu avec une urbanité décadente. Les espaces sont donc à l'image de la société, inadaptés aux besoins humains.

Le dénouement de *Starmania* se résume en une suite d'échecs : échec de l'attentat, échec de l'amour sincère, échec du rétablissement des relations humaines, échec de toute transformation sociale. La victoire de Zéro Janvier, dont la campagne misait sur la reconduction des politiques déjà établies, consolide ce maintien du statu quo. Lors de sa réincarnation métaphorique, Johnny recontextualise les événements tragiques de la pièce et les présente comme étant totalement insignifiants à l'échelle de l'univers en entier. Si ce passage témoigne de la sérénité acquise par le personnage, elle minimise l'ensemble des enjeux soulevés par la pièce et la fatalité du destin collectif. À travers notre analyse des personnages, nous avons souligné leur stagnation. La plupart d'entre eux sont passifs face à leur destin, et ceux qui cherchent à le prendre en main perdent la vie. Après les différents événements de la pièce, toute forme de motivation intrinsèque est anéantie, laissant les personnages avec un sentiment d'impuissance exacerbé qui s'incarne dans la reprise du leitmotiv de « Petite musique terrienne ». Incapables d'agir sur leur propre destin, leurs questionnements et leurs inquiétudes sont relayés vers une entité abstraite. En ce sens, *Starmania* entretiendrait certaines affinités avec la pensée anti-utopique. La mobilisation collective des personnages pour accéder à un avenir meilleur est impossible puisque les obstacles posés par les systèmes de pouvoir en place sont insurmontables, au point où ils sont associés à une conception ésotérique de la destinée de l'existence humaine. Malgré les paroles de Stella, *Starmania* n'est pas une mise en garde ; l'opéra-rock semble plutôt exprimer la détresse causée par l'impossibilité d'agir sur le monde.

CHAPITRE 3

***Starmania* par ses chansons : parties intégrantes d'un tout et indépendance**

Notre analyse de l'opéra-rock *Starmania* dans sa globalité s'est effectuée principalement à partir de passages ciblés du texte et de courts extraits musicaux. Or, cette fragmentation néglige les impacts sémantiques de la chanson en tant qu'unité possédant une autonomie propre au sein de l'œuvre de théâtre musical. Selon Bernard Jeannot-Guérin(2024 b) :

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. (p. 9, nous soulignons)

Si toutes les composantes du théâtre musical (dramatiques, scéniques et musicales) contribuent à la signification de l'œuvre, les chansons disposent d'un statut unique puisqu'elles sont reçues par les spectateurs et spectatrices comme des moments distincts⁸⁴. Ces spécificités formelles, dans une optique sociopoétique, constituent un prisme supplémentaire par lequel nous pouvons envisager les effets de différences et de médiations à l'œuvre dans *Starmania*.

Pour mettre en évidence ces effets esthétiques et sémantiques, il est nécessaire de mobiliser des modèles d'analyse théorique propres à la chanson. Comme le souligne Richard Middleton (2004), les musiques populaires demandent une approche d'analyse distincte :

en ce qui concerne la musique pop et rock [...], certains paramètres (l'importance du « son », des styles de chants distincts, du traitement du timbre, du rythme et des fluctuations de hauteur, de même que la valorisation de la simplicité harmonique et de la répétition structurelle) nous portent à croire que les méthodes d'analyse conventionnelles conçues pour le répertoire savant occidental ne sont peut-être pas toujours appropriées. [...] [L]es musicologues qui s'intéressent aux musiques populaires doivent donc entendre l'harmonie autrement, repenser l'analyse rythmique, porter une attention particulière aux nuances de timbres et de fluctuations de hauteurs et saisir les textures et les formes en les associant aux caractéristiques d'un genre et à des fonctions sociales. (p. 771)

⁸⁴ L'écoute de l'enregistrement du spectacle de *Starmania* de 1979 rend compte de cette segmentation : les débuts et les fins des chansons les plus connues, celles de l'album concept, sont marqués par les applaudissements du public.

Plusieurs musicologues adoptent alors une approche sémiologique pour aborder ce corpus :

On cherche notamment à savoir quelles sont les caractéristiques musicales les plus importantes, comment se divisent les sections d'une chanson et comment elles sont reliées entre elles, en quoi consiste le « texte musical » exactement (une chanson, un style, le répertoire d'un exécutant et comment cela renvoie à différents contextes. On tente de déterminer si les significations sont codées à l'intérieur même du musical ou si ce sont les auditeurs qui leur attribuent un sens. (Middleton, 2004, p. 773)

Les analyses de chansons issues des études littéraires adoptent une approche similaire, mais mettent souvent l'accent sur le langage verbal. Dans son article « À la recherche d'une poétique ou comment lire une chanson populaire américaine », Frédéric Sylvanise (2014) relève différents éléments clés pour l'étude de cet objet :

le timbre des instruments, la mélodie, certains types de rythme, la qualité d'une voix (que l'on appellera plus tard son *grain*) et éventuellement les modifications que la technologie⁸⁵ peut leur apporter, constituent l'inconscient du langage autant que le texte écrit (ce que l'on nomme les *lyrics* en anglais) [d'une] chanson, c'est-à-dire que tous ces éléments participent pleinement de sa signification, en jouant les uns avec les autres et parfois les uns contre les autres.

L'ensemble des chercheurs sur lesquels nous appuyons notre réflexion prend en considération les interactions symbiotiques complexes entre musique et texte. Les angles privilégiés par chacun d'eux mettent en lumière différentes facettes de la chanson. Frédéric Sylvanise (2014), en s'appuyant sur la cantologie, propose « une méthode d'analyse des chansons populaires américaines qui tienne compte à égalité de la musique, du texte et des voix » reposant sur la constitution d'analogies. Stéphane Hirschi (2008) inscrit ses réflexions dans la cantologie et accorde une importance particulière à l'interprétation de la chanson et à sa temporalité. Selon lui, ces paramètres particuliers de la chanson (courte durée, interprétation incarnée différée dans le temps) permettent de « fixer des instants ou des images, au seuil de l'éternité, et de les animer, de leur donner ce souffle de vie limité » (p. 34). Roger Chamberland (1995) propose pour sa part de reconstituer la première écoute d'une chanson pour mettre en évidence « les mécanismes de

⁸⁵ Cette composante ne s'applique pas vraiment dans le cadre du théâtre musical, où les performances vocales et musicales ne sont généralement pas altérées par le mixage des enregistrements. Nous ne prendrons donc pas en considération le mixage dans notre étude.

construction du sens qui prend forme à partir d'une information minimale ». Il place au centre de son approche le caractère narratif de la chanson et de son écoute :

Poser la poéticité comme critère exclusif d'un texte de chanson, c'est négliger toutes ces pièces faisant appel qui au récit, qui à la dramaturgie, qui à la nouvelle. Ainsi on constate que nombre de chansons racontent une histoire ou accumulent une suite d'indices, de descriptions qui ont moins pour fonction de mettre sous tension — comme dans le récit canonique — que de créer un climat où l'on distingue deux composantes : une première, où les figures extéroceptives, la musique sous toutes ses formes — celle des instruments et celle de la voix — vont être intériorisées ; et une seconde où les figures intéroceptives — les langages musical (ballade, rock, etc., enchaînement mélodique, harmonique, timbres et hauteur) et textuel (enchaînement des mots, des phrases, alternance des couplets et du refrain) vont se confondre avec les premières, selon les catégories proprioceptives, afin de former un élément coagulant le sens dans un mouvement incessant de va-et-vient entre soi et la chanson. (p. 41-42)

L'auteur-compositeur Stéphane Venne (2006)⁸⁶ énonce différents procédés de composition et d'écriture permettant la création d'effets spécifiques chez les auditeurs et auditrices. Louis-Jean Calvet (1981) propose, pour sa part, d'utiliser certains principes de linguistique pour analyser les rapports entre les mots et les notes.

Au cours de ce chapitre, nous nous pencherons sur les différentes tensions que subissent les chansons issues de comédies musicales comme *Starmania*. Après avoir abordé certains principes communs, nous étudierons trois chansons qui feront office de cas de figure : « Le monde est stone », « Un garçon par comme les autres » et « Le blues du businessman ». Ces chansons ont été sélectionnées pour deux raisons. D'abord, elles connaissent toutes un succès important en dehors de la comédie musicale *Starmania*, au point où plusieurs personnes les connaissent sans savoir qu'elles proviennent d'un opéra-rock⁸⁷. Elles mettent également en relief, chacune à leur manière, les différents mécanismes esthétiques et sémantiques internes de la chanson qui lui permettent de s'intégrer à la comédie musicale, tout en conservant une certaine autonomie. Nous cherchons pour notre part à déterminer comment la contextualisation de la chanson (au sein de la comédie musicale

⁸⁶ Nous tenons à souligner que Venne n'est pas musicologue. Il se donne comme mandat d'expliquer une partie des effets de la musique à un public non musicien.

⁸⁷ Les statistiques d'écoute témoignent de la popularité des chansons choisies. Sans avoir de données empiriques au sujet de la connaissance de l'opéra-rock *Starmania*, ce phénomène semble courant : nous avons fréquemment appris l'existence de cette œuvre à des gens qui connaissaient par cœur les paroles des titres les plus connus.

ou en dehors) influence son écoute et l'idée qu'elle *communique*⁸⁸. À partir de ces trois exemples, nous tenterons de circonscrire quelques caractéristiques de la poétique des chansons de *Starmania*. Finalement, nous tâcherons de démontrer que l'analyse de la forme chanson offre une perspective bien précise sur l'opéra-rock dans son ensemble et permet d'en éclairer la lecture.

3.1 La chanson de comédie musicale : concilier l'autonomie et l'intégration

Si la chanson de comédie musicale est reçue par les spectateurs et spectatrices comme un objet indépendant, son autonomie génère une tension continuelle. Nous avons vu que pour qu'une œuvre théâtrale soit considérée comme une comédie musicale, ses chansons doivent entretenir un lien direct avec le récit qui s'y déploie. Autrement dit, leur contribution à la diégèse doit être significative :

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 [qui relève] du non dramaturgique c'est lorsque la chanson accompagne l'histoire, mais ne constitue pas un moment dramatique ni structure l'œuvre. (Jeannot-Guérin, 2024 b, p. 9)

Il existe différents moyens de justifier les chansons au sein de l'œuvre de théâtre musical et de faire en sorte qu'elles participent à la diégèse⁸⁹. La manière la plus évidente est de présenter la chanson comme un objet en soi : un générique d'ouverture d'une émission (« *Starmania* »), une prière (« *La procession du grand Gourou* », « *Petite musique terrienne* »), un slogan politique (« *Le meeting de Zéro Janvier* »), une performance télévisée (« *Enfant de la pollution* »), etc. Dans ces cas, les personnages chantent, car il y a chanson dans le récit. D'autres chansons se légitiment en commentant l'action ou encore en approfondissant l'état émotionnel ou affectif des personnages. Prenons en exemple les chansons chantées par Johnny Rockfort : elles présentent le passé du personnage (« *Banlieue Nord* »), approfondissent ses relations avec d'autres personnages (« *Quand on n'a plus rien à perdre* ») et son environnement (« *Quand on arrive en ville* », « *Enfant de la pollution* ») et exposent ses sentiments (« *S.O.S. d'un terrien en détresse* »). Au cours de ces

⁸⁸ Venne (2006) soutient que la chanson *doit* communiquer quelque chose parce qu'elle est populaire. Ce qui est communiqué peut être vague, mais il faut qu'il y ait communication (p. 93).

⁸⁹ Voir Jeannot-Guérin, 2024 a, p. 181-189.

chansons, le déroulement des événements est mis en suspens afin de développer, par l'entremise de la parole chantée du personnage, le contexte dans lequel s'inscrit le récit.

La chanson doit convoquer l'univers diégétique de la pièce, sans quoi, elle semble accessoire au récit⁹⁰. Or, la stratégie de commercialisation des comédies musicales dans la francophonie demande que les chansons puissent également être appréciées en dehors de leur contexte de production initial (l'œuvre dramaturgique). Cet impératif de popularité influence l'esthétique des chansons :

Dans le cadre commercial de la faisabilité d'un tube, [la chanson de comédie musicale] vise la dépersonnalisation afin que chacun puisse s'y projeter dans un rapport socioaffectif. [...] On favorise ainsi une adhésion globale de l'individu au groupe. Les figures de la généralité envahissent par conséquent les textes [...]. De ce fait, on remarquera que les tubes ne mentionnent que rarement des noms propres : les chansons qui dénomment un personnage ou référencent explicitement une situation ne sont pas vouées à devenir des tubes et souvent n'apparaissent pas sur les albums-concept, sauf si la dénomination procède d'un archétype. Elles sont créées pour les intermèdes dramatiques ou pour la bonne compréhension de l'argument dramatique au moment de la création du livret. (Jeannot-Guérin, 2024 a, p. 137-138)

Plusieurs stratégies permettent aux créateurs de *Starmania* de négocier habilement cette tension. Nous les étudions à travers les trois chansons choisies, mais soulignons d'abord certains principes plus généraux.

Plusieurs des chansons de *Starmania* évoquent de manière évasive les enjeux narratifs en adoptant l'esthétique généraliste identifiée par Jeannot-Guérin⁹¹. Dans la pièce de 1979, « Les uns contre les autres » constitue la réponse de Marie-Jeanne au départ de Ziggy. Il y est question de la solitude ressentie par celle-ci, mais l'angle choisi et les images convoquées sont suffisamment vagues pour que l'origine de ce sentiment puisse être omise des paroles de la chanson. Aucune mention à l'univers diégétique de la pièce n'y est faite. D'autres chansons comprennent des

⁹⁰ Cette critique est plus fréquemment adressée à un type de comédie musicale appelé les *jukebox musicals*. Celles-ci se basent sur des chansons déjà populaires d'un ou une artiste ou d'un groupe et présentent une trame narrative permettant de les lier entre elles. Les auteurs et autrices des livrets peuvent parfois être contraints d'intégrer à l'œuvre des chansons aux thèmes et aux univers très diversifiés, et ce, au détriment de la cohérence de la proposition narrative de la comédie musicale.

⁹¹ Il est possible qu'une chanson soit modifiée par ses créateurs après la parution de l'album pour qu'elles s'inscrivent mieux dans le récit. C'est le cas de « Ce soir on danse à Naziland » à laquelle Berger et Plamondon ajoutent un dialogue entre Zéro Janvier et Sadia ; ou encore « Egotrip » où les paroles sont modifiées, transformant le solo en duo.

références plus spécifiques à l'univers dramatique de la pièce sans que leur autonomie ne soit mise en jeu. L'usage de figures archétypales est aussi courant pour les chansons que pour les comédies musicales. Après tout, la chanson se définit par sa courte durée fixée (généralement autour de trois minutes), et bénéficie donc elle aussi des raccourcis sémantiques offerts par les clichés. Les chansons populaires plus narratives mettent fréquemment en scène des lieux communs que l'on retrouve dans *Starmania*. Par exemple, le coup de foudre entre le jeune homme rebelle et la jeune femme ingénue (et ses infinies déclinaisons) est à l'origine de nombreuses chansons. Si les duos figurent rarement au sommet des palmarès, ceux qui s'y glissent mettent pratiquement toujours en scène des interprètes de sexe opposé qui abordent le thème de l'amour. Ici, on pourra reconnaître les principales caractéristiques de la chanson « Quand on n'a plus rien à perdre ». Berger et Plamondon créent une chanson ancrée dans la diégèse (il s'agit d'un dialogue entre deux personnages) qui s'inscrit tout à fait dans les codes de la chanson populaire.

Par la convention théâtrale, les spectateurs et spectatrices de comédies musicales sont appelés à suspendre leur crédulité et à considérer comme vraisemblable ce qui est présenté sur la scène. Les traits stéréotypés les plus exagérés des personnages deviennent authentiques ; le littéral de la fiction et l'allégorique se confondent. Lorsqu'elles sont judicieusement choisies, les références à l'univers diégétique de la comédie musicale peuvent être transposées en image allégorique par l'auditeur ou l'auditrice qui écoute, sans le savoir, une chanson de comédie musicale. La chanson « Monopolis » illustre bien ce phénomène. Le nom donné au lieu fictif évoque d'emblée sa nature allégorique⁹² : cette ville est l'image même de la métropole cosmopolite moderne. Dans « La complainte de la serveuse automate », le surnom donné au personnage désigne son emploi, mais surtout, il renvoie à sa condition de servitude. Cet archétype de la serveuse éreintée dont les gestes sont devenus automatiques traduit efficacement le sentiment d'aliénation causé par le travail au sens plus large. Ainsi, les noms donnés aux lieux et aux personnages leur attribuent certaines caractéristiques saisissantes, qui peuvent être perçues comme des images figuratives.

Les lieux communs et les archétypes se présentent donc, dans les chansons et dans les comédies musicales, comme des raccourcis sémantiques. La distinction entre ces deux formes

⁹² Pour une analyse du nom donné à la ville et de ses caractéristiques, voir le chapitre 2, p. 54-57.

réside dans ce qui motive cette recherche d'économie. Comme mentionné précédemment, la chanson se définit par son économie et incarne une esthétique de l'instantané (Hirschi, 2008). Sa réception repose sur la posture de l'imposture que Hirschi (2008) définit ainsi :

Il s'agit du processus, aux sources même du lyrisme, consistant à trouver l'Expression juste d'une émotion qu'on semble vivre précisément au moment de son énonciation, alors qu'il s'agit du résultat d'un complexe travail d'élaboration artistique. (p. 49)

La chanson est portée par la voix, par le souffle de son interprète ; cette incarnation corporelle crée un effet soulignant l'authenticité et engageant le processus d'identification socioaffectif des auditeurs et auditrices. La nécessité d'économie dans le théâtre musical, pour sa part, émerge plutôt de l'accumulation des données sémantiques et de son esthétique spectaculaire. L'économie favorise la capacité du public à construire une interprétation cohérente d'une œuvre composée d'une multitude de formes d'expression (scénographie, danse, musique, jeu, poésie, chanson, etc.), à la fois convergentes et concurrentes. Si la comédie musicale et l'opéra sont eux aussi des formes d'art lyrique, il leur est plus difficile d'estomper le *travail d'élaboration artistique* qu'elles nécessitent : leur caractère spectaculaire demande la monstration de l'artifice qu'il faudrait dissimuler. Cette tension pose problème lorsque nous considérons l'écoute de la chanson issue d'une œuvre de théâtre musical en dehors de son contexte initial, notamment sur le plan de l'interprétation.

Dans les faits, le théâtre musical demande aux chanteurs et chanteuses d'adopter la posture des personnages qu'ils interprètent. Or, ces personnages peuvent constituer un obstacle à l'écoute autonome de la chanson. D'une part, leur complexité ne peut être rendue de manière aussi extensive dans une chanson qui dure en moyenne trois minutes. En l'absence du contexte fourni par la dramaturgie, le caractère des personnages pourrait s'appauvrir et paraître unidimensionnel. D'autre part, le personnage, s'il semble trop inauthentique ou artificiel, expose les mécanismes de création derrière la chanson. Il fait écran à cette expression spontanée et authentique caractéristique de la chanson, puisqu'il constitue un filtre supplémentaire entre la création et l'énonciation, mettant en péril le maintien de cette posture de l'imposture. Habituellement, dans la chanson populaire, les chanteurs et chanteuses se constituent un éthos, renouvelé à chaque nouvelle interprétation d'une chanson, que Hirschi (2008) appelle le *canteur* ou la *cantrice* (p. 45). Cette instance énonciative se

rapproche généralement plus d'une *persona* que d'un personnage⁹³. Pour maintenir cet artifice, cette image performée par l'interprète de chanson de comédie musicale doit paraître comme la plus authentique possible. Dans cette optique, la sélection de la distribution joue un rôle majeur dans le processus créatif :

La chanson est à la mesure d'un type de personnage mais aussi d'un rôle artistique à revêtir sur scène, en lien avec la personnalité de l'artiste. Chaque titre est ainsi un objet à la fois unique — promu dans l'album-concept — et hybride, destiné à être incarné dans la fiction et au plateau. Le parolier offre à un personnage de comédie musicale l'éthos de son interprète et inversement, il permet au chanteur de se nourrir du type de personnage pour construire son étiquette. (Jeannot-Guérin, 2024 a, p. 155)

Dans un contexte où les ressources pour développer la psyché des personnages sont limitées, les images des interprètes peuvent prendre le relais. L'étude du programme du spectacle de 1979 (Lumbroso, a) révèle que cette stratégie semble avoir été mise en œuvre pour *Starmania*. Les biographies des créateurs et des interprètes dominent le programme. La rédaction des textes met de l'avant l'éthos des artistes de manière à les faire correspondre aux personnages interprétés. Par exemple, le texte présentant Diane Dufresne mentionne qu'elle est « sacrée Super Star », qu'elle a fait « scandale » lors d'une prestation en France et que Plamondon est certain que l'artiste donnera une « dimension plus grande que nature » au personnage de Stella Spotlight. Pour Daniel Balavoine, on souligne qu'il n'affectionne pas la routine ; et pour discuter de son apprentissage de la musique, on dit qu'il « fait ses armes » dans une maison de la culture. Balavoine est un « être quelconque » à « [l']œil de velours et [à la] crinière d'anarchiste », un « enfant du siècle » qui connaît « les problèmes existentiels des groupes qui se font le soir et se défont à l'aube, les insomnies des tournées de province ». Si les carrières de ces deux artistes sont dans les faits très différentes, leur présentation respective accentue ces distinctions. Le choix du vocabulaire et les informations sélectionnées pour figurer au programme témoignent d'une volonté de renforcer l'adéquation du personnage à son interprète.

⁹³ « [L]a notion latine de *persona* désign[e] le masque, au théâtre qui institue tout à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture » (Meizoz, 2007, p. 19). L'artiste est appelé à se mettre en scène et à projeter une image de lui-même qui ne correspond pas à sa véritable identité. Bien entendu, plusieurs chanteurs et chanteuses créent des personnages (par exemple, le Ziggy Stardust de David Bowie), mais dans la majorité des cas, les artistes présentent leur *persona* de manière à ce qu'elle s'apparente à leur personne.

Effectuer le mouvement inverse (moduler les traits du personnage à ceux de l'interprète) est également envisageable. Lorsque Michel Berger recrute Luc Plamondon, ce dernier souhaite intégrer Diane Dufresne au spectacle. On peut ainsi retrouver chez Stella Spotlight plusieurs traits empruntés à la chanteuse comme l'exubérance, la sensualité et le caractère subversif. Bien qu'au départ, Michel Berger insiste pour que France Gall ne fasse pas partie de la distribution et qu'elle ne soit pas considérée pour jouer le rôle de Cristal, l'image médiatique de la chanteuse s'accorde parfaitement à celle du personnage qu'elle interprète. La voix claire de Gall fait ressortir la candeur de Cristal, une caractéristique qui était d'ailleurs attribuée à l'interprète au début de sa carrière. Jeannot-Guérin (2024 a) estime que les types de chansons associés à Cristal et à Stella Spotlight sont adaptés aux publics anticipés de leur chanteuse respective :

Luc Plamondon doit mettre en lumière les deux stars pour promouvoir l'album. Il faut donc comprendre « Les Adieux d'un sex-symbol » et « Besoin d'amour » comme étant symptomatiques de deux personnages créés sur mesure et servis par deux interprètes aux styles propres. « Les Adieux d'un sex-symbol » fait apparaître un nombre conséquent d'anglicismes, là où « Besoin d'amour » n'utilise que le terme rayon laser. Œuvre rhapsodique dans sa forme musicale, « Les Adieux d'un sex-symbol » est presque une *aria* mettant en valeur la star Stella Spotlight comme Diane Dufresne. À l'inverse, « Besoin d'amour » est le prototype même du *single* à la française : ses structures son énumératives et dansantes ; la comparaison qui utilise des motifs généralistes (« *Comme la Terre a besoin du soleil / Comme l'oiseau a besoin de ses ailes pour voler / Comme la lune a besoin de la nuit pour briller* ») est systématisée. « Besoin d'amour » est stylisé comme une chanson pop à la française avec sa rythmique sautillante et sa simplicité lexicale et prosodique propres à la figure de la jeune Cristal qui emprunte à France Gall tout le sémillant de la jeune culture pop parisienne. (p. 156, l'auteur souligne)

Lorsque les images médiatiques ou *personas* des interprètes s'apparentent à celles de leur personnage respectif, les chansons peuvent s'intégrer plus facilement à leur répertoire une fois le spectacle terminé. Ainsi, les créateurs maximisent les possibilités de pérenniser leur œuvre et en favorisent la diffusion.

En somme, lorsqu'elles sont bien potentialisées, les contraintes formelles respectives de la chanson et de la comédie musicale peuvent s'entrecroiser : ces deux prismes peuvent parfois s'aligner, entraînant une concentration efficace d'effets stylistiques et des données sémiotiques.

3.2 Analyse de la chanson « Le monde est stone »

Sur l'album concept de 1978 et dans la version opératique de 1979, la chanson « Le monde est stone » est interprétée par la chanteuse Fabienne Thibeault qui incarne Marie-Jeanne, la serveuse automate. Elle entonne cette ballade en réponse à la mort de Cristal. Ce moment symbolise l'échec de l'attentat au Naziland et la domination de Zéro Janvier sur l'Occident avant même la proclamation de sa victoire électorale. Marie-Jeanne, toujours en retrait de l'action, assiste aux événements télédiffusés et prend alors conscience de la fatalité de son sort et de celui des habitants et habitantes de Monopolis. Cette chanson poignante constitue son ultime cri du cœur ; elle incarne l'expression cathartique de son profond désespoir.

L'intensité dramatique de cette chanson se construit, entre autres, par les contrastes de hauteur entre les notes. Stéphane Venne (2006) évoque certains effets créés par l'utilisation de notes aiguës :

De façon générale, plus une note est haute, plus elle correspond à quelque chose d'exceptionnel : *un cri, une plainte, un appel, une extase*. Très souvent c'est non seulement exceptionnel, mais excessif, superlatif, majuscule : une grande joie, une grande peine. Jamais du banal. (p. 322, nous soulignons)

L'amalgame entre notes aiguës et intensité lyrique est introduit dès le début de la chanson (voir Annexe E). La hauteur de la première note chantée est maintenue pour le premier vers en entier « J'ai la tête qui éclate » ; puis, pour les vers subséquents, elles descendent graduellement « J'voudrais seulement dormir / M'étendre sur l'asphalte / Et me laisser mourir ». La note initiale est reprise pour l'attaque du vers évoquant le titre, « Stone, le monde est stone ». Sa première utilisation évoque *l'appel* tandis que son retour, quelques instants plus tard, évoque davantage *la plainte*. Les notes descendantes, pour leur part, suggèrent l'épuisement de la jeune femme en représentant musicalement le geste nommé par les paroles, celui de s'abaisser vers le sol pour s'y coucher.

Dans la deuxième partie de la chanson, le motif musical alterne entre un vers avec des notes ascendantes « J'ai plus envie de me battre » et un autre où les notes sont descendantes « J'ai plus envie de courir », dessinant ainsi la tension entre l'effort demandé pour lancer ce cri du cœur et l'épuisement qui en résulte. Ce motif est repris une seconde fois, puis il se modifie légèrement en

diminuant les écarts entre les notes. La cantrice reprend le motif principal de la chanson (« Stone, le monde est stone ») pour s'en écarter presque qu'aussitôt et entamer une nouvelle variation mélodique. Ce changement soudain crée un moment d'impact annonçant l'apogée de l'intensité de la chanson.

Jusqu'à ce point, par son exploration des aigus, le registre vocal de la cantrice est déjà démontré. Néanmoins, la partie suivante rehausse l'intensité en comportant des notes encore plus aiguës que pour les deux parties précédentes. Les paroles du premier couplet y sont répétées, ce qui témoigne de l'insistance du personnage. À la fin de cette strophe, l'apogée de la chanson semble avoir été atteint, mais contre toute attente, l'intensité augmente une fois de plus. Le dernier passage est repris, la seule variation est que l'orchestration et la voix sont légèrement plus aiguës. La hauteur des notes évoque ainsi, pour reprendre les mots de Stéphane Venne, l'*appel* et la *plainte*, mais également le *cri* et l'*extase*. La montée des notes ne cesse de s'accroître, menant la cantrice à fournir un effort vocal toujours plus important reflétant la démesure de sa détresse.

Cette progression musicale met en relief la tragédie vécue par Marie-Jeanne. Tout au long de la chanson, une tension se construit, opposant la quête d'un monde meilleur et le renoncement à cette quête. Au début de la chanson, Marie-Jeanne chante « Je cherche le soleil/ Au milieu de ma nuit ». Le verbe d'action conjugué au présent indique que le personnage est activement engagé dans la poursuite d'un idéal (incarné ici par le soleil). Dans le même ordre d'idées, l'usage du mode impératif dans les vers « Laissez-moi me débattre / Venez pas me secourir / Venez plutôt m'abattre » rend l'énoncé de Marie-Jeanne performatif. Un certain paradoxe se forme : Marie-Jeanne ne cesse de dire qu'elle est sur le point de tout abandonner, mais son chant (sa parole) et la musique expriment plutôt son acharnement. La répétition des paroles entre les différentes parties installe une forme de circularité à l'image d'une quête qui n'aboutit pas, la serveuse automate se retrouvant toujours devant son malaise initial. Le personnage se caractérise par sa lucidité, ce qui accroît le conflit interne qu'elle vit : elle est consciente de sa propre impuissance et de l'absurdité de sa démarche.

La vulnérabilité de Marie-Jeanne s'exprime surtout à travers l'orchestration. La serveuse est d'abord tout à fait seule sur scène et aucun instrument ne l'accompagne⁹⁴, représentant sur le plan sonore la situation d'un personnage esseulé. Graduellement, l'accompagnement orchestral se développe : d'abord, avec quelques instruments, puis un chœur s'ajoute à la voix de Marie-Jeanne. Les chants, à la fois angéliques et mélancoliques, ajoutent à l'atmosphère funèbre de la chanson. La deuxième partie est un peu plus sobre. Ce léger relâchement de la tension contraste avec la troisième partie où l'orchestration redouble en intensité. Ces variations s'accordent à celles de la hauteur des notes déjà étudiées : la détresse de Marie-Jeanne la dépasse et prend des proportions métaphysiques. Cette structure en crescendo accentue le sentiment d'attente qui est, selon Hirschi (1995), un élément constitutif de la chanson :

La fin de la chanson, ces derniers mots qui précèdent le silence, doit donc être perçue comme une réponse ultime au-delà de laquelle les mots n'ont plus cours. Le chanteur doit ainsi guider son auditeur vers le silence, et par conséquent bâtir sa chanson comme un processus initiatique au terme duquel la réponse aux questions sera enfin ou formulée, ou fortement suggérée. (p. 14)

Dans la chanson « Le monde est stone », cette tension s'écroule subitement pour le dernier vers de la chanson : le chœur se tait, l'orchestre est de nouveau silencieux pour laisser Marie-Jeanne chanter « Et me laisser mourir »⁹⁵. Après l'envolée lyrique fulgurante du personnage, la brève accalmie redirige la chanson vers son idée principale : l'impuissance vécue par la serveuse automate. Attendre sa propre mort apparaît ainsi comme la seule réponse à cette situation sans issue. L'absence d'accompagnement orchestral rend également compte de la solitude du personnage, sans que celle-ci soit explicitement mentionnée dans les paroles⁹⁶.

⁹⁴ L'enregistrement de 1979 ne comprend pas la même introduction musicale que l'album de 1978. Seule une note précède le chant de Fabienne Thibeault. Cette note donne le ton de la scène et amplifie la vulnérabilité de la voix de la chanteuse. Sur l'album de 1978, l'orchestre, après quelques secondes de mélodie presque funèbre, est réduit au silence pour laisser la protagoniste lancer son appel.

⁹⁵ L'orchestre vient tout de même appuyer la dernière note de la chanteuse « mou-*rir* », et résout la tension créée.

⁹⁶ Lors de la création de la chanson, Luc Plamondon a envisagé l'utilisation d'un autre terme monosyllabique évoquant plus directement la solitude : « seul ». Le célèbre vers « Stone, le monde est stone » est la forme aboutie du vers « Seule, je marche seule » (Wodrascka, 2018, p. 82).

La phrase titre de la chanson, « Stone, le monde est stone », porte la signification de la chanson. Selon Jeannot-Guérin (2022), le mot répété joue un rôle essentiel dans la sémantique de la chanson :

Le terme « stone » est par ailleurs tout à fait polysémique dans la chanson *Le monde est stone*. Si l'anglicisme dénote évidemment la dureté et la froideur du monde face auquel Marie-Jeanne lutte, cet adjectif très courant dans le langage populaire québécois indique dès les années 1970 la nature d'un individu qui est drogué, défoncé. Là encore, peut-être peut-on y voir à la fois la critique du monde contemporain qui, métaphoriquement, meurt d'overdose et de folie (« la terre tourne à l'envers » ; « j'ai plus envie de courir / Comme tous ces automates qui bâtissent des empires »). On y voit également, par hypallage, le transfert de caractérisant du prénom « Marie-Jeanne » (traduction littérale de « marijuana ») au « monde » nocturne, *badtripant*, duquel la serveuse veut sortir. (p. 104)

Le mot « stone » réfère à l'état d'hébétude créé par la consommation de drogues, notamment de marijuana. L'altération de l'état de conscience constitue une échappatoire au monde réel. Dans les chansons québécoises des années 1970, la mention de cette drogue est fréquemment associée à l'inaction⁹⁷. Lorsque Marie-Jeanne chante que « [le] monde est stone », elle implique que la conscience collective est dans un état végétatif : les gens sont apathiques et ne peuvent se mobiliser pour changer leur condition. Cette attitude est à l'opposé de celle qu'adopte Marie-Jeanne qui se débat tout au long de la chanson et qui est absolument consciente de sa propre condition.

À partir de 1988, « Le monde est stone » est déplacée à la fin de la pièce⁹⁸ pour remplacer la chanson « Final »⁹⁹. Ce changement permet de maintenir les spectateurs et spectatrices en haleine en préservant pour la fin l'interprétation de ce que plusieurs considèrent comme l'*opus magnum* de l'opéra-rock. Sur le plan sémantique, ce choix est également justifié : « Le monde est stone » fait office de chanson somme en condensant plusieurs enjeux centraux de l'œuvre (notamment, la solitude du monde moderne et le sentiment d'impuissance face à celui-ci). Marie-Jeanne semble

⁹⁷ La consommation de la marijuana comme symbole de l'inaction sociale est notamment présente dans une chanson du Québécois Robert Charlebois parue en 1973 intitulée « Entr' deux joints ». Le groupe Beau dompage y fait également référence dans sa chanson « Le blues d'la métropole » (1975) : « J'sais pu quoi dire à mes amis / Y sont rendus ou ben trop gelés ou ben trop chauds ».

⁹⁸ Un *mash-up* (titre composé d'extraits de chansons juxtaposés) clôt l'opéra-rock, mais « Le monde est stone » est la dernière chanson originale du spectacle.

⁹⁹ Lors de la production du spectacle *Starmania made in Québec*, une version alternative de la chanson intitulée « L'air de l'extraterrestre » est montée. Elle est interprétée par un nouveau personnage (l'extraterrestre), ses paroles sont modifiées, mais la musique demeure inchangée.

commenter le dénouement de l'intrigue et la victoire électorale de Zéro Janvier lorsqu'elle chante « J'ai plus envie de me battre / [...] Contre tous ces automates qui bâtissent des empires ». La chanson inclut également plusieurs images faisant appel à l'univers esthétique de la pièce au sens plus large, notamment grâce à des références aux astres (« Je cherche le *soleil* » et « J'sais pas si c'est la *terre* qui tourne à l'envers »), à l'urbanité (« m'étendre sur l'asphalte »), aux médias (« qui me fait mon cinéma ») et à la décadence (la consommation de drogues — « Stone, le monde est stone »).

Ces références à la comédie musicale, bien qu'elles soient explicites, ne lui sont pas pour autant exclusives. La chanson ne dépend pas de l'opéra-rock pour être appréciée. Elle conserve son autonomie, tout en bénéficiant de cette appartenance à un contexte plus large. D'ailleurs, Venne (2006) convoque « Le monde est stone » en tant qu'exemple d'une *vraie bonne chanson* et tente d'en cerner les caractéristiques :

l'art de la chanson se vérifie surtout dans les chansons que j'appellerais *complètes*, celles dont l'*univers* est constitué de plusieurs éléments qui jouent leur rôle presque à égalité : les paroles (ce que les mots disent, mais aussi comment ils impressionnent auditivement, comment ils *sonnent*) et la musique (les dessins mélodiques, les accords et les structures harmoniques). (p. 115, l'auteur souligne)

L'attrait de la chanson « Le monde est stone » réside certainement dans sa façon de faire converger l'ensemble de ses constituantes vers une même *idée*, soit exprimer l'extrême lassitude de l'individu face à un monde cruel. Dans ce cas-ci, l'*univers* de la chanson dépasse la chanson : « Le monde est stone » porte les traces d'une situation narrative (lieux, personnages, drame, etc.) à laquelle les auditeurs et auditrices ne peuvent accéder sans avoir assisté à une représentation de l'opéra-rock. Ce contexte ne compromet cependant pas la compréhension de la chanson, il ajoute à sa profondeur.

3.3 Analyse de la chanson « Un garçon pas comme les autres »

La deuxième chanson que nous analysons, « Un garçon pas comme les autres »¹⁰⁰, est pour sa part plus narrative. Dans l'opéra-rock (1979), la serveuse écoute l'émission *Starmania* et s'adresse au public : « Starmania, Starmania / Moi j'suis pas faite pour ça / Mais j'connais un

¹⁰⁰ La chanson est également connue sous le titre « Ziggy (Un garçon pas comme les autres) ». Cet intitulé est d'abord employé par Céline Dion sur l'album *Dion chante Plamondon* (1991). Plusieurs interprètes utiliseront ce nouveau titre pour leur reprise. La version anglaise est simplement intitulée « Ziggy ».

garçon qui n'a qu'une ambition / C'est d'passer dans cette émission ». La chanson présente ensuite le personnage de Ziggy à travers le regard de Marie-Jeanne. Comme la chanson se situe dans le premier acte, elle consolide également les caractéristiques qui ont été attribuées jusqu'à ce point à la serveuse automate ; son destin tragique est engendré par sa lucidité et la banalité de son existence. La chanson expose ce trait du personnage en montrant non seulement la douleur causée par un amour impossible, mais aussi, celle infligée par l'irrationalité des sentiments qu'il provoque.

La structure de la chanson comprend deux ensembles musicaux distinctifs (voir Annexe E) joués en alternance. Le premier reflète l'amertume de Marie-Jeanne. Elle brosse un portrait de Ziggy et de l'amour impossible auquel elle est confrontée à travers de courtes phrases déclaratives dénotant la nature factuelle des informations présentées. Les strophes comportent sept vers : un dissyllabe, suivi de deux pentasyllabes, puis de trois vers octosyllabiques¹⁰¹. Le nom « Ziggy », répété deux fois au début du couplet, est toujours chanté sur les mêmes deux notes (hauteur, rythme et durée). La mélodie du deuxième vers est identique à celle du premier. Pour le reste du couplet, les répétitions sont moins courantes, mais la mélodie demeure peu contrastée : les écarts entre les notes sont restreints et leur durée est régulière. La musique et l'accroissement graduel de la longueur des vers créent un effet de monotonie.

L'atmosphère du second est plus fébrile ; elle rend compte de l'excitation vécue par la protagoniste. Ce deuxième ensemble est composé de deux tercets, comportant deux vers octosyllabiques puis un heptasyllabe. La toute première note est significativement plus haute que celles chantées auparavant. Les écarts prononcés entre deux notes voisines sont fréquents au sein de ces strophes. Elles se distinguent du reste de la chanson puisque l'énonciation y est plus narrative que discursive. Le premier vers « Il était 4 heures du matin » marque la distance entre la situation évoquée et le temps de l'énonciation. Un moment précis est mentionné et le temps des verbes passe du présent à l'imparfait, révélant ainsi la rêverie de Marie-Jeanne qui est transportée par ses souvenirs heureux de sa première rencontre avec Ziggy. La serveuse reconstitue le cours des événements de cette soirée et va même jusqu'à rapporter directement le discours de son ami (« Il m'a dit : "viens prendre un café" »). Le principe est similaire pour les strophes 6 et 7, même si les

¹⁰¹ Notre calcul de la métrique des vers prend en considération l'interprétation chantée du texte et la partition musicale. Les syllabes muettes et les élisions n'y sont pas comptabilisées.

verbes demeurent au présent. Le début du premier vers, « Tous les soirs », dénote le caractère itératif des soirées dansantes auprès de Ziggy et marque le passage du mode discursif au mode narratif. Pour le dernier vers (heptasyllabique) de chacune de ces strophes appartenant à l'ensemble 2 (respectivement, « On a ri, on a pleuré » puis « Essayer de l'oublier »), la cadence ralentit afin d'assurer la transition vers le premier ensemble musical dont les premiers vers sont plus courts.

L'irrationalité des sentiments amoureux de Marie-Jeanne est mise de l'avant : elle cherche à calmer ses ardeurs puisque Ziggy « ne [l']aimera jamais ». Le vocabulaire des strophes appartenant à l'ensemble 1 se rattache au champ sémantique de l'impulsivité. La serveuse dit qu'elle est « folle » de Ziggy. Elle se « jet[te] sur lui dans la rue », un comportement qui ne correspond pas au caractère plutôt effacé du personnage. Lorsqu'elle chante : « Mais moi je l'aime c'est pas d'ma faute », elle avoue une fois de plus son attraction irrésistible. Ces paroles contrastent avec celles de l'ensemble 2 où la présence de Ziggy est réconfortante et salvatrice. L'insertion du discours rapporté de Ziggy répond directement au « besoin de parler à quelqu'un » de Marie-Jeanne. L'usage du pronom personnel « on » et du pronom possessif « nos » (« Et *on* s'est raconté *nos* vies / *On* a ri, *on* a pleuré ») montre la connivence qui s'établit rapidement entre les deux personnages. Ziggy permet à Marie-Jeanne de socialiser en prenant un café ou en sortant danser. L'amitié et la gaieté du jeune homme s'opposent à l'isolement et à la monotonie de la ville. Ziggy, le « seul ami » (ensemble 1) de Marie-Jeanne, incarne donc à la fois le désir, l'amour, l'amitié et le besoin de communauté qui s'entremêlent chez la protagoniste avide de connexion humaine.

La raison pour laquelle Ziggy et Marie-Jeanne ne peuvent former un couple amoureux n'est pas explicitée de manière frontale pendant la majeure partie de la chanson. À l'avant-dernière strophe, Marie-Jeanne va avec Ziggy « dans des endroits très très gais / Où il a des tas d'amis ». La polysémie du terme « gai » ainsi que la mention des « amis » de Ziggy indiquent par euphémisme l'orientation sexuelle du personnage. Marie-Jeanne confirme cette hypothèse à contrecœur aux vers suivants : « Oui je sais, il aime les garçons / Je devrais me faire une raison ». Les paroles de la protagoniste forment un aveu. Son « Oui je sais » se présente comme une réponse

à une instance autre¹⁰², créant l'image d'un personnage tiraillé entre deux parties de lui-même. Tout au long de la chanson, elle semble s'aveugler et éviter cette réalité pour s'abandonner à son fantasme et se réfugier dans ses souvenirs heureux. Ce comportement est l'une des expressions de sa passion déraisonnable pour Ziggy : l'amour de Marie-Jeanne est aussi impossible que sa capacité à renoncer à ses sentiments.

Il est par ailleurs possible de déduire que Ziggy est homosexuel dans les premières secondes de la chanson¹⁰³. « Un garçon pas comme les autres » met en évidence le caractère marginal du personnage en question. Le prénom « Ziggy » est emprunté au personnage d'extraterrestre androgyne bisexuel de David Bowie. L'influence de l'artiste britannique est incontestable à l'époque de la création de *Starmania* ; son personnage est un symbole phare de l'expression queer. Si la personne écoutant la chanson est familière avec l'intertexte convoqué, elle peut déduire que Ziggy est différent en raison de son orientation sexuelle. Ces indices fragmentaires incitent les auditeurs et auditrices à entrer dans un processus d'interprétation sémiotique. Roger Chamberland (1995) le définit ainsi : « De déductions en inductions, l'auditeur s'emploie, avec plus ou moins de fortune, à déployer un certain nombre de présupposés savants, de jeux de connotations qu'il possède tant au plan musical qu'au plan textuel afin de retirer le maximum de sens de cette vaste opération sémiotique » (p. 49). Ce décodage génère chez l'auditeur ou l'auditrice une anticipation de la révélation de Marie-Jeanne. Le contraste entre la limpidité des événements racontés et l'effort cognitif requis par cet exercice d'interprétation met en évidence l'évitement de Marie-Jeanne face à cet enjeu.

La chanson se dynamise donc autour de deux éléments de tension narrative qui s'alimentent mutuellement. Le premier provient du conflit interne vécu par Marie-Jeanne. La chanson se structure autour de la remémoration des souvenirs heureux de la serveuse (ensemble musical 2) et de ses douloureux retours à la réalité (ensemble musical 1). Leur alternance est marquée par la musique et par un changement de mode énonciatif. Cette fuite de la situation tragique se reflète dans le langage de Marie-Jeanne et met en œuvre la deuxième tension. La serveuse est-elle en

¹⁰² On peut également y voir une sorte de confidence faite par Marie-Jeanne aux spectateurs et spectatrices. Cela crée un effet de proximité qui intensifie la capacité du public à s'identifier à la serveuse automate: c'est une amie, une de leur semblable dans ce monde de personnages hauts en couleur.

¹⁰³ Le titre alternatif « Ziggy (Un garçon pas comme les autres) » à lui seul fournit toutes les clés nécessaires pour déduire cette information.

mesure de reconnaître et de nommer l'homosexualité de Ziggy ? Que l'auditeur ou l'auditrice ait été réceptif ou non aux différents indices parsemés dans la chanson, le moment de l'aveu (« Oui je sais, il aime les garçons ») dévoile le mécanisme de dissimulation. Celui-ci accroît la tension dramatique de la chanson tout en représentant la réticence de Marie-Jeanne à sortir de ses fabulations et à affronter la réalité.

« Un garçon pas comme les autres » se présente comme un microrécit qui forme une analepse au sein de l'opéra-rock. La chanson est ainsi complètement plongée dans l'univers diégétique de *Starmania* et y fait référence explicitement, notamment en nommant le personnage de Ziggy. D'autres références plus implicites aux lieux imbriquent la chanson dans l'atmosphère de la pièce de théâtre musicale. Les personnages se rencontrent à « 4 heures du matin », une heure à la frontière entre la nuit et le jour qui évoque la confusion entre les deux à Monopolis. Ziggy et Marie-Jeanne vont « prendre un café », ce qui rappelle le lieu de travail de cette dernière. L'amour de la musique de Ziggy de même que son métier de disquaire sont deux aspects de la personnalité du personnage qui influencent le récit. Pour évoquer la différence du jeune homme, Marie-Jeanne dit « qu'il vit dans une autre galaxie », une expression qui convoque le champ sémantique de l'espace se déployant dans l'opéra-rock. Les deux personnages vont danser tous les soirs, probablement dans les nombreuses boîtes de nuit et discothèques parsemant la ville. Les habitants et habitantes de Monopolis les fréquentent en cherchant à fuir leur réalité, et Marie-Jeanne ne fait pas exception. « Un garçon pas comme les autres » participe ainsi activement à l'approfondissement d'éléments contextuels pertinents à la diégèse de *Starmania*.

Dans ce cas précis, la signification et l'idée exprimée sont les mêmes, que la chanson soit considérée comme une entité autonome ou non. Le contexte fourni par la comédie musicale n'est pas aussi déterminant puisqu'il s'agit d'une chanson d'exposition : sa *fonction* est de fournir du contexte. En portant un microrécit fini, la chanson tend à garantir son autonomie. Les références à l'univers diégétique de *Starmania*, qu'elles soient explicites ou implicites, renvoient à une situation spécifique. Celles-ci se présentent comme des marqueurs de l'expérience subjective de la cantrice qui s'exprime avec authenticité.

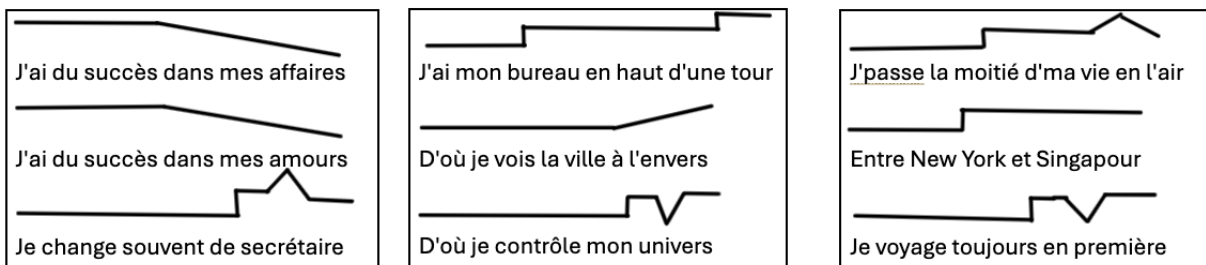
3.4 Analyse de la chanson « Le blues du businessman »

Dans les deux cas précédents, les chansons, tout aussi autonomes soient-elles, s'intègrent habilement à l'opéra-rock. Notre troisième cas de figure met en évidence les enjeux interprétatifs qui peuvent émerger lorsque la chanson de comédie musicale, prise en dehors de son contexte initial, acquiert une signification autre. Déjà à sa création, « Le blues du businessman » met en jeu les visions divergentes de Michel Berger et de Luc Plamondon. Le parolier en témoigne : « La musique de Michel est partie de la rime "J'aurais voulu être un artiste / Pour pouvoir dire pourquoi j'existe", vers une direction lyrique [...]. Alors que, pour moi, le businessman était une caricature de beaucoup de producteurs ! » (Arboit, 2016) Ces conceptions ne sont pas seulement différentes ; elles sont à l'opposé l'une de l'autre. La première donnerait à voir le businessman comme un personnage profondément humain avec lequel le public est amené à sympathiser, alors que la seconde le présenterait plutôt comme un personnage antipathique et constituerait une critique du monde artistique. Nous étudierons comment ces deux lectures cohabitent, mais d'abord, nous souhaitons dégager les mécanismes de signification principaux à l'œuvre dans la chanson.

« Le blues du businessman » se divise en deux ensembles (voir Annexe E) : la première partie comporte huit tercets qui exposent à la première personne la vie insatisfaisante d'un riche homme d'affaires (Zéro Janvier). La seconde partie comprend pour sa part sept quatrains dans lesquels ce même personnage exprime son désir de devenir un artiste. L'accompagnement orchestral, la mélodie et les paroles contribuent tous à cette scission marquée entre les deux moments de la chanson. Une tension se construit graduellement dans la première partie, puis elle se résout dans la seconde ; cette dernière se présente comme une réponse.

Selon Stéphane Venne (2006), la première partie de la chanson (celle où l'homme d'affaires décrit sa vie) formerait un seul segment musical de 62 mesures comportant 199 notes qui se « déroule[nt] comme un long ruban » (p. 366-366). Le schéma suivant (figure 3.1) illustre les variations dans la hauteur des notes de la mélodie pour les trois premiers vers de la chanson.

Figure 3.1 Schéma illustrant les variations dans la hauteur des notes des trois premières strophes de la chanson « Le blues du businessman »



Les trois premières notes de chaque vers (minimalement) sont de hauteur et de durée constante (trois croches). La dernière note de chaque vers tombe toujours sur le premier temps d'une mesure (temps fort) et est légèrement allongée, de sorte que la rime est accentuée. L'allongement de la dernière note de chaque strophe est plus important que celui des autres vers¹⁰⁴. Les constantes s'arrêtent ici : en observant le schéma, nous constatons que, bien que certains motifs soient réutilisés (par exemple, pour les deux premiers vers de la première strophe ou les trois dernières notes des strophes 2 et 3), il est impossible de déduire les variations des notes pour les mesures suivantes de manière systématique. Les vers aux courbes mélodiques ascendantes et descendantes s'enchaînent sans respecter une quelconque logique. Qui plus est, même les constantes que nous avons identifiées sont parfois mises de côté pour dynamiser la mélodie. C'est le cas de la quatrième strophe qui s'amorce avec trois notes différentes. Dans l'ensemble, une régularité s'installe grâce aux notes répétées et aux motifs repris, mais la mélodie reste portée vers l'avant puisque leurs alliages varient à chaque mesure.

Cet effet de progression continue est également supporté par l'accompagnement. À l'instar des autres chansons analysées jusqu'à maintenant, l'accompagnement s'intensifie et se complexifie graduellement. D'abord, seule la guitare accompagne le chanteur, puis le clavier, les cymbales, la batterie et la basse s'ajoutent. Plusieurs de ces instruments créent des accents dynamiques et toniques en décalage avec ceux de la mélodie. Par une écoute attentive, l'auditeur ou l'auditrice peut remarquer les effets distincts créés par la guitare et le clavier. Le premier instrument appuie la mélodie chantée et amplifie ses accents tandis que le second parsème la mélodie et meuble les

¹⁰⁴ Pour cette partie de la chanson, la majorité des notes sont des croches (valeurs d'un demi-temps), les notes de fin de vers sont des noires ou des noires pointées (un temps ou un temps et demi) et la dernière note de la strophe est une blanche ou une ronde (respectivement, deux et quatre temps).

courts silences et les temps faibles. Une fois de plus, la présence du clavier n'est pas systématique ; l'auditeur ou l'auditrice, à l'affût de toutes ces nuances, attend la suite. Cette forme de linéarité musicale se retrouve dans les paroles. Le personnage s'exprime au présent et expose une suite d'informations de nature factuelle.

L'arrivée des chœurs à la quatrième strophe apporte une variation de la mélodie et dynamise la chanson. Ils interrogent le chanteur : « Au moins es-tu heureux ? » Il ne s'agit plus d'un épanchement solitaire, mais bien d'un dialogue. Zéro termine sa réponse aux chœurs par les vers « Au fond je n'ai qu'un seul regret / J'ai pas ce que j'aurais voulu faire ». Cet énoncé est perlocutoire : le protagoniste souhaite être questionné à ce sujet, l'auditeur ou l'auditrice le pressent. La révélation du désir se fait attendre puisque les chœurs, plutôt que de relancer la discussion, semblent vouloir la clore. La question posée, « Qu'est-ce que tu veux mon vieux ? », se veut plutôt rhétorique et n'engage donc pas de réponse. Les chœurs poursuivent avec une expression figée qui amplifie cet effet de renfermement : « Dans la vie on fait ce qu'on peut / Pas ce qu'on veut ».

Dans cette dernière strophe de la première partie, la tension s'accroît et l'attente s'étire. Sur le plan musical, la cadence ralentit et l'accompagnement se dépouille¹⁰⁵. La mélodie se distingue elle aussi. La longueur du dernier vers de la strophe (« Pas ce qu'on veut ») comprend quatre syllabes, alors que les deux autres en comptaient huit. Il s'agit, selon Venne (2006), du *hook*¹⁰⁶ de la chanson. Ce court motif musical marque la fin de la première partie (le préambule) et annonce la résolution imminente de la tension. Il ponctuera toute la deuxième partie de la chanson ; on pourra l'entendre distinctement aux transitions entre les couplets huit, neuf et dix.

La deuxième partie de la chanson se centre autour de la notion de désir. Pour refléter l'intensité émotionnelle du chanteur et créer un impact, les contrastes rythmiques, tonaux et dynamiques sont accentués. Une analyse approfondie du premier vers de cet ensemble à partir de la partition (Berger, Plamondon et Marchand, 1979) nous permet d'illustrer les différents facteurs en jeu.

¹⁰⁵ On pourrait également considérer qu'il s'agit d'un court *decrescendo*.

¹⁰⁶ On pourrait traduire le *hook* par « une accroche ». Cette traduction ne rend pas compte de l'effet produit par un court motif musical placé à un moment stratégique sur l'auditeur ou l'auditrice qui, en entendant le segment, mordrait à l'hameçon (autre traduction possible du mot « hook ») et serait alors transporté par la chanson. (Venne, 2006, p. 389)

Figure 3.2 Extrait de la partition de la chanson « Le blues du businessman »



Comme pour la première partie, la dernière syllabe du vers tombe sur le premier temps d'une mesure. Ce temps est d'emblée naturellement accentué puisqu'il s'agit d'un temps fort. Le début du vers est composé majoritairement de doubles-croches (un quart de temps) tandis que la dernière syllabe s'étend sur trois temps et demi¹⁰⁷. Le contraste rythmique entre les premières notes du vers et la dernière est donc plus prononcé que pour la première partie. La hauteur de cette note est beaucoup plus élevée : alors que dans la première partie les écarts sont de deux tons au plus, ici, l'écart est de quatre tons. Le rehaussement de la dernière note accentue la rime et rend compte de la charge émotionnelle associée à la vie d'artiste tant désirée par le chanteur. Les vers subséquents de chaque strophe suivent une structure rythmique similaire, mais les variations de hauteur diffèrent. Sur le plan orchestral, les instruments s'unissent pour créer des effets d'accents communs sur les temps forts de chaque mesure. La convergence des sons accroît l'intensité et crée un effet d'explosion sonore assez typique de l'esthétique rock. Dans cette seconde partie, les phrases musicales sont de plus courtes durées et se répètent à plusieurs reprises. L'auditeur ou l'auditrice se retrouve devant un nœud : la musique, par ses répétitions, ses contrastes (longueur et hauteur des notes) et ses accents, évoque l'obsession causée par un désir inassouvi.

Sur le plan énonciatif, l'usage du conditionnel passé rend compte de la relation conflictuelle au temps en jeu dans ce désir¹⁰⁸. Chaque strophe reprend la même formule syntaxique : la première ligne annonce le désir du chanteur, soit « J'aurais voulu être » suivi d'une catégorie d'artiste (acteur, chanteur, auteur) ; le vers suivant révèle le motif de ce désir, en débutant systématiquement par la préposition « pour ». Ainsi, ce statut est attrayant puisqu'il accroît les capacités de l'individu. L'expression individuelle (« Pour pouvoir faire mon numéro » et « Pour pouvoir crier qui je suis »), l'autodétermination (« Pour pouvoir inventer ma vie » et « Pour tous les jours, changer de peau »),

¹⁰⁷ Le « e » final n'est pas prononcée. La blanche (deux temps), la noire (un temps) et la croche (un demi-temps) sont toutes chantées en « i ». La consonne finale « st » est prononcée à la fin de la croche. L'interprétation de Claude Dubois suit le compte que nous décrivons.

¹⁰⁸ En faisant passer l'énoncé du conditionnel passé « j'aurais voulu être un artiste » au conditionnel présent « je voudrais être un artiste », la distinction se fait plus claire. La capacité d'agir apparaît.

l'idéalisme (« Pour avoir le monde à refaire ») et l'anticonformisme (« Pour pouvoir être un anarchiste ») sont toutes des valeurs positives associées à la figure de l'artiste. Ces qualités nobles se retrouvent entremêlées à d'autres plus superficielles. L'aura entourant l'artiste (il est riche et beau, il voyage à travers le monde) suscite elle aussi du désir. En ce sens, l'artiste incarne un paradoxe qui est notamment illustré dans les vers « Pour pouvoir être un anarchiste / Et vivre comme un millionnaire ». La juxtaposition des deux états met en évidence leur nature contradictoire. L'anarchiste rejette les normes sociales, incluant le capitalisme, tandis que le millionnaire les exploite pour son profit personnel ; l'un vit généralement dans la simplicité matérielle et l'autre dans le luxe. Ainsi, l'artiste peut simultanément contester les normes sociales à travers son art et bénéficier du succès au sein de ce même cadre normatif. À travers l'expression de son désir, le protagoniste dessine (consciemment ou non) un portrait idéalisé, voire mystique, de l'artiste.

La dernière strophe, sans modifier la mélodie chantée, propose une variation. Après le *hook*, la première ligne (« J'aurais voulu être un artiste ») reste inchangée. Les deuxième et troisième lignes n'ont pas de paroles : l'interprète chante respectivement « mhhh mhh » et « Fadel, fadelo »¹⁰⁹. La résolution de la phrase, solidement établie par les nombreuses reprises, est retardée. L'accompagnement se fait silencieux un instant pour laisser le chanteur seul, et ne reprend qu'à la toute fin pour accentuer la dernière syllabe de la ligne : « Pour pouvoir dire pourquoi j'ex-iste ». Cette dernière note est maintenue; c'est la note la plus longue de toute la chanson.

Dans la première version du spectacle (1979), Zéro Janvier apparaît sur scène alors qu'il se prépare pour une conférence de presse dans son appartement. La chanson « Conférence de presse » aborde sa course électorale frénétique et son obsession pour les médias. Les chœurs terminent ce court interlude avec les paroles « Quand on s'appelle "Zéro Janvier" / On ne revient pas sur son passé »¹¹⁰. Cette transition permet au protagoniste de prendre un moment en retrait pour justement « revenir sur son passé » et se présenter avec la chanson « Le blues du businessman ». Sur

¹⁰⁹ Bien que « Le blues du businessman » ne suive pas les conventions du genre musical duquel la chanson tire son nom, ce passage semble évoquer le scat. Il s'agit d'une technique d'improvisation vocale que l'on retrouve couramment dans le jazz et le blues. Les chanteurs utilisent des sons et des syllabes pour accompagner la musique ou exprimer de manière non verbale une idée ou une émotion présente dans la chanson.

¹¹⁰ Pour une analyse plus approfondie du nom donné au personnage et de ses caractéristiques, voir le chapitre 2, p. 46-47.

l'enregistrement du spectacle, plusieurs traces sonores du jeu d'Étienne Chicot sont perceptibles. Celui-ci attribue une manière de parler particulière au personnage : son timbre de voix est rauque et il roule ses « r ». L'interprète conserve les pauses entre les mots (au lieu de les lier) et confère une oralité parlée (plutôt que chantée) au texte. Chicot accentue certains mots par son jeu ; souvent, ses inflexions vocales semblent accompagner un geste ou une expression faciale. Par exemple, on peut supposer que lorsqu'il met l'accent sur le mot « un » du vers « Au fond je n'ai qu'*un* seul regret », il fait un geste pour appuyer le mot en pointant son index. Le vers « Je peux pas supporter la misère » semble à la fois crié et chanté, de sorte que l'irritabilité du personnage transparait. Étienne Chicot incarne par sa voix et par son jeu d'acteur l'agressivité du businessman et accentue sa nature antagonistique.

Dans cette optique, la description que Zéro Janvier fait de lui-même dans la première partie de la chanson révèle les traits les plus sombres de sa personnalité. Les premiers vers exposent la cupidité du personnage grâce au parallélisme « succès dans mes affaires » et « succès dans mes amours ». Le businessman établit un rapport d'équivalence entre les deux : l'argent se présente comme l'objet d'un désir passionnel et l'amour, comme une commodité. Les dynamiques relationnelles présentées ici annoncent les comportements futurs du businessman qui se liera à l'actrice Stella Spotlight, principalement pour l'influence qu'elle pourrait lui faire gagner au cours de sa campagne électorale. La strophe suivante met en évidence la mégalomanie du personnage. Zéro Janvier se représente dans son bureau au sommet d'un gratte-ciel. Dans cette posture, il « voi[t] la ville à l'envers », ce qui indique sa perte de contact avec le monde dans lequel il vit. Par association sémiotique, la hauteur du bureau¹¹¹ lui confère du pouvoir. L'usage du pronom possessif (« mon univers ») indique l'emprise que Zéro Janvier considère avoir sur le monde. Dans la troisième strophe, Plamondon fait rimer « résidence secondaire » avec « la misère », que Zéro ne peut supporter. Par juxtaposition, la fortune du personnage serait aussi grande que son insensibilité face aux enjeux des plus démunis. Il apparaît profondément insensible, ce qui le rend antipathique.

Le désir de Zéro Janvier décrit dans la deuxième partie de la chanson semble intéressé plutôt que viscéral et sincère. L'égoïsme de Zéro Janvier teinte sa perception des différents arts qu'il

¹¹¹ Voir le chapitre 2, p. 59-61.

énumère, qu'il perçoit comme autant de manières de se mettre à l'avant-plan. À cinq reprises, Zéro Janvier dit vouloir être un artiste « pour pouvoir », une formulation qui convoque simultanément le sens du verbe et celui du nom. Cette polysémie exprime implicitement son désir d'accroître continuellement son influence. Plusieurs des avantages glamours de la vie d'artiste sont déjà à la portée du businessman. Il lui manque cependant la reconnaissance qui est associée à l'aura romantique de l'artiste. Zéro Janvier n'est aucunement intéressé par la création ou l'expression artistique : il souhaite plutôt occuper une posture stratégique lui permettant de concrétiser ses ambitions.

Cette lecture de la chanson est à plusieurs égards cohérente avec les propos et le discours du personnage dans la comédie musicale. Bien qu'il nous présente un moment de vulnérabilité en exprimant ses désirs, Zéro Janvier demeure profondément antipathique. La onzième strophe, celle portant sur l'engagement de l'artiste est retranchée en entier de la version opératique de 1979. Le livret fait abstraction du côté plus engagé de l'artiste pour insister sur la vanité de Zéro Janvier. Cette modification évite également de créer de la confusion chez les spectateurs et spectatrices qui, à ce point de la pièce, savent que le personnage est millionnaire. Les convictions politiques fascistes de l'homme d'affaires sont également à l'opposé de l'anarchisme. Zéro ne cherche pas à refaire le monde ; il est en quête de pouvoir et de célébrité. « Le blues du businessman » indiquerait ainsi la raison pour laquelle le personnage fait son entrée en politique : il est lui aussi victime de cette *starmania*.

Cette version de la chanson penche en faveur de la lecture envisagée par Luc Plamondon. Les traits donnés à Zéro Janvier (cupidité, insensibilité, égocentrisme, etc.) constitueraient une caricature d'un producteur artistique. La conception de l'artiste présentée dans la chanson est influencée par les médias de masse : une importance démesurée est accordée à la célébrité et à la richesse, alors que la création est pratiquement évacuée du discours. « Le blues du businessman » proposerait donc une réflexion sur un phénomène social et culturel commenté à travers le reste de l'opéra-rock *Starmania*.

L'écoute de la version interprétée par Claude Dubois sur l'album concept (1978) induit pour sa part une lecture sympathisante de la chanson. La voix du chanteur est douce et claire ; elle projette une image à la fois franche et vulnérable du personnage. Les mots et les notes sont liés les uns aux

autres ; les paroles semblent couler fluidement. Même si le registre requis pour interpréter la chanson est étendu, la performance livrée par Dubois ne tombe pas dans le maniérisme vocal et conserve une certaine sobriété. Cette première version officielle cristallise l'essence mélancolique de la chanson. Les reprises subséquentes¹¹² (à l'exception de celle d'Étienne Chicot) se collent à celle proposée par Claude Dubois, et mettent en valeur la capacité vocale des interprètes, et par extension, le lyrisme tragique du businessman.

À l'écoute de ces versions de la chanson, l'auditeur ou l'auditrice est amené à adopter une posture de compassion à l'endroit du businessman. Dans la première partie, Zéro Janvier se présente comme une victime des pressions sociales qu'il subit. Son « succès dans [ses] amours » se résume à enchaîner les maîtresses, ce qui laisse entendre qu'il peine à cultiver des relations profondes avec les femmes. La perte de contact avec la réalité évoquée par les paroles « D'où je vois la ville à l'envers » renforce ce sentiment de distance envers les autres. Lorsque Zéro Janvier mentionne qu'il a « [sa] résidence secondaire / Dans tous les Hilton de la terre », cela sous-entend qu'il n'a pas un lieu d'attache précis qui serait son chez-lui. Le mode de vie cosmopolite du businessman est peut-être glamour, mais il constitue un obstacle pour les interactions humaines ; il est profondément solitaire. En réponse à la question des chœurs, « Au moins es-tu heureux ? », le businessman avoue son malheur, et ce malgré, les apparences qu'il entretient (« J'suis pas heureux mais j'en ai l'air »). Cette révélation atténue la prétention dont l'homme a fait preuve au début de la chanson en se vantant de son succès. Il identifie ensuite la source de son malheur : il a « perdu le sens de l'humour / Depuis [qu'il a] le sens des affaires ». Le parallélisme rend compte de l'incompatibilité des deux « sens » et met en évidence le sacrifice que Zéro doit exercer, échangeant sa joie de vivre pour sa réussite professionnelle.

Le businessman est une figure archétypale du capitalisme. Ainsi, à travers la description de son expérience subjective, une critique sociale s'esquisse. Dans cet ordre d'idées, les chœurs incarnent les pressions sociales auxquelles l'individu est soumis. Au cours de la dernière strophe de la première partie, ils minimisent les désirs et les aspirations de Zéro Janvier par juxtaposition

¹¹²Ce constat s'applique notamment aux reprises faites par des chanteurs et des chanteuses populaires en dehors du cadre de la comédie musicale, bien que celles-ci comportent souvent plus de fioritures vocales. La célèbre version de Céline Dion en est un exemple probant.

d'expressions figées. Ils l'incitent à se conformer au cadre normatif et à conserver un emploi conventionnel dont le succès est déterminé par le gain financier.

Par contraste, les facettes positives de la figure de l'artiste (liberté, expressivité, originalité) sont mises en évidence. Ces valeurs s'opposent à celles préconisées par la société capitaliste qui favorise l'homogénéité des discours et le maintien du statu quo, tous deux conditionnels à sa prospérité. La capacité d'autodétermination de l'artiste (« Pour tous les jours, changer de peau » et « Pour pouvoir inventer ma vie ») restitue l'agentivité de l'individu aliéné par le système. En ce sens, le potentiel révolutionnaire de l'artiste est d'autant plus attrayant : l'artiste a « Le monde à refaire », il a la conviction de pouvoir transformer la société. Dans ce nouveau contexte, les vers « Pour pouvoir être un anarchiste / Et vivre comme un millionnaire » indiquent que l'artiste peut se satisfaire d'une vie en toute simplicité s'il suit ses idéaux et jouit d'une liberté totale. Cette capacité d'agir et ce désir de poursuivre un idéal plus grand que soi sont deux traits mythiques de l'artiste romantique. L'artiste a la capacité d'exalter les maux à travers la pratique de son art. Cette perception est profondément ancrée dans l'imaginaire collectif encore à ce jour.

Alors que cette lecture de la chanson s'implante, l'opéra-rock se transforme. En 1988, Michel Berger et Luc Plamondon apportent plusieurs modifications au livret de *Starmania* : la distribution et l'ordre et de plusieurs chansons sont modifiés, incluant « Le blues du businessman ». Dans cette nouvelle version, Cristal reçoit Zéro Janvier à son émission et lui pose la célèbre question au cœur du concept de l'émission en suivant l'air de la chanson à venir : « Si vous n'étiez pas qui vous êtes / Dites-moi qui vous voudriez être ? » (WENTA D., 2015). Zéro Janvier prend le relais et entonne alors la chanson. Ce nouveau cadrage place le personnage dans une situation de performance : il se met en scène pour gagner la sympathie de l'auditoire et ainsi favoriser sa victoire électorale. Dans ce contexte, le lyrisme poignant serait donc artificiel, calculé. Cette nouvelle contextualisation de la chanson est plus cohérente avec la place d'antagoniste qu'occupe Zéro Janvier au sein de l'opéra-rock et permet de légitimer son expression chantée. L'ambiguïté d'interprétation comporte un avantage : elle laisse la possibilité aux deux interprétations (celle découlant des inférences faites à partir de la comédie musicale et celle s'appuyant sur la chanson populaire) de cohabiter. Ces modifications au livret ne résolvent cependant pas complètement les problèmes de réception de la chanson dans son contexte dramatique :

Entendre un personnage politique se livrer à [*sic*] morceau de bravoure chanté, c'est une convention de l'opéra et de l'opérette. Dans la comédie musicale, le tube au service d'un personnage sérieux cherche sa légitimité. À l'instar de Zéro Janvier, businessman politicien de *Starmania* qui entonne son fameux « J'aurais voulu être un artiste », tous les personnages dramatiques n'ont pas légitimement la motivation du chant. Zéro Janvier peut nécessairement chanter, précisément parce que Cristal [...] lui demande ce qu'il aurait voulu être. Le personnage entonne une chanson-prétérition et se donne, pendant trois minutes, le loisir d'être un artiste. « Le Blues du businessman » pose donc l'objet chanson de manière autoréférentielle et, à l'instar d'un monologue théâtral, dénote de ce fait tout un portrait du personnage de Zéro Janvier. Ce personnage de politicien fait de la chanson un *modus operandi* politique. Zéro Janvier est plutôt un businessman du blues. Le tube de *Starmania* sonne donc faux sur le plan dramatique. (Jeannot-Guérin, 2024 a, p. 171-172)

Lorsque la monstration de l'artifice n'est pas clairement communiquée (par la scénographie, la mise en scène ou autre), la sincérité du discours de Zéro Janvier ne peut être remise en question : les spectateurs et spectatrices succomberaient au stratagème de séduction. Le public sympathise alors avec l'expression vulnérable d'un désir par le personnage mégalomane, une réponse façonnée par son écoute décontextualisée de la chanson. Cette brève humanisation est en opposition avec le caractère du personnage¹¹³, elle contredit les informations fournies par la narration. La chanson ne remplirait donc pas de fonction dramatique et deviendrait accessoire au récit.

L'écoute de cette chanson rend compte du processus théorisé par Chamberland (1995) : « D'entrée de jeu, l'auditeur est confronté aux diverses significations potentielles du texte convoquant, bien sûr, ses compétences de lecteur » (p. 48). Le texte en lui-même comporte une certaine polysémie. Le regard posé sur la figure de l'artiste (l'objet du désir) est à la fois inspirant et critique : il représente un idéal illusoire que le businessman ne pourra jamais atteindre. La chanson expose les travers du protagoniste (lecture antagonisante) tout en laissant transparaître sa vulnérabilité (lecture sympathisante). Néanmoins, comme le rappelle Frédéric Sylvanise (2014), le texte isolé ne rend pas compte de la chanson dans son ensemble :

pour bien lire une chanson, il faut d'abord bien l'écouter, c'est-à-dire se déprendre d'une tentation « logocentrique ». La musique et la voix ne sont pas là pour mettre un texte en son(s), pas plus qu'il n'y a d'ordre dans la manière de concevoir une chanson. (p. 29)

¹¹³ La nature manichéenne des personnages demeure inchangée malgré les modifications apportées au livret en 1988.

Dans « Le blues du businessman » (1978), l'introduction musicale à la guitare situe d'entrée de jeu l'auditeur ou l'auditrice dans le registre de l'authenticité et de la vulnérabilité. La guitare acoustique est reconnue pour son accessibilité. Son faible coût, sa portabilité, sa facilité d'apprentissage¹¹⁴ en font un instrument de choix dans les musiques populaires, traditionnelles et folkloriques (Heck et *al.*, 2001). De ce fait, la guitare acoustique est associée à l'humilité et oriente l'interprétation que l'auditeur ou l'auditrice se fera de la chanson. Le reste de la musique composée par Berger de même que l'interprétation de Claude Dubois conservent ce climat de nostalgie sincère. Comme les processus de signification musicale paraissent intuitifs¹¹⁵, la chanson semble broser naturellement un portrait plus positif du personnage. En raison de ses caractéristiques musicales (répétitions, rythme, rimes, accents, etc.), la deuxième partie de la chanson, celle qui expose les sentiments et les désirs du personnage, est plus mémorable. Ce passage est également le plus poignant ; l'interprétation de la chanson se focalise sur les affects. Le lyrisme (musical, vocal et textuel) étant l'élément le plus probant, la volonté d'échapper à la monotonie aliénante du cadre normatif par l'expression artistique semble constituer l'*idée* de la chanson.

La situation d'audition a également une influence sur l'interprétation de la chanson. Si elle est écoutée au sein de l'opéra-rock, le spectateur possède de nombreuses données contextuelles à partir desquelles la chanson trouve sa cohérence alors que, dans le cas d'une écoute décontextualisée, l'auditeur ou l'auditrice doit puiser davantage dans ses connaissances (et expériences) personnelles pour arriver à dégager la signification de la chanson. Ainsi, il entre plus facilement dans un processus d'identification socioaffective. S'il peine à se reconnaître dans les traits excentriques d'un homme d'affaires cherchant à accroître son pouvoir en devenant une vedette, il peut facilement compatir avec le personnage aliéné par la société capitaliste en quête de sens à sa vie.

Luc Plamondon produit probablement une caricature juste de l'écosystème culturel de son époque, mais force est d'admettre que cette vision de l'artiste ne correspond pas à celle des potentiels auditeurs et auditrices de la chanson. Le mythe romantique de l'artiste représente un

¹¹⁴ Bien entendu, il s'agit de généralisation. Les virtuoses de la guitare prennent des années à maîtriser leur art et les instruments les plus raffinés sont très dispendieux.

¹¹⁵ Voir le chapitre 2, p. 63-64.

fantasme courant des individus affligés par la médiocrité de leur existence. Venne (2006) considère même que la chanson illustre cette conception du travail artistique :

Le texte de Plamondon dit clairement qu'il est en quelque sorte dévalorisant d'avoir *le sens des affaires*, et que la vertu et l'honorabilité ne sauraient se situer dans l'univers immatériel de l'art, lequel devrait par conséquent demeurer immatériel à tout prix. Le public, si facilement porté sur la féerie, a spontanément *acheté* ce message qui va dans le sens de ses fantasmes : la *business*, ça donne le *blues*. (p. 218, l'auteur souligne)¹¹⁶

Ce discours peut également être associé à la chanson dans la mesure où elle est autoréférentielle. Tout au long de la chanson, l'expression vive et passionnelle du chanteur reflète le pouvoir cathartique de son art. « Le blues du businessman » devient un exemple de la manière particulière dont les œuvres dramatiques permettent de composer avec la douleur de l'existence humaine :

C'est toute la différence entre le registre *pathétique* de la plainte, qui se contente d'un état de fait déplorable, et la tension d'œuvres *dramatisées*, dont les formes d'énonciation visent à *sublimer* le drame évoqué, et ainsi à le conjurer au moins pour un temps (Hirschi, 2008, p. 33).

Parce qu'elle est autoréférentielle, cette chanson conjure doublement le drame : elle magnifie le désespoir du chanteur et offre, à travers sa performance, l'occasion évanescence pour celui-ci de réaliser le fantasme évoqué. La dernière ligne de la chanson résume ainsi cette conception idéalisée de la vie de l'artiste. Un artiste *peut dire pourquoi il existe*, ou plutôt, *il existe pour dire pourquoi il existe*. L'expression de soi devient plus importante que le contenu de l'énoncé, de sorte qu'elle s'autosuffit. Chaque acte artistique lui permet de s'autoréaliser. Pour un individu accablé par la société capitaliste, l'artiste symbolise l'expressivité et l'authenticité.

Pour toutes ces raisons, les éléments de critique (ou de satire) sont rarement pris en considération à l'écoute du « Blues du businessman ». La prégnance du lyrisme sature l'expression et relègue au second plan toute possibilité de remettre en question la sincérité du protagoniste. Comme nous l'avons déjà mentionné, dans la version remaniée de l'opéra-rock, les créateurs modifient le contexte dans lequel est présentée la chanson « Blues du businessman » afin de légitimer l'expression lyrique de Zéro Janvier sur le plan diégétique. La présentation de cette

¹¹⁶ Venne se sert de la proposition de Plamondon pour faire un commentaire sur la question de la rentabilité de l'écosystème de la chanson au Québec.

chanson témoigne de la hiérarchisation des différentes formes de *Starmania* ; le maintien de l'impact émotionnel de la *chanson* indépendante prime sur la cohérence de la caractérisation du personnage au sein de l'*opéra-rock*. Cette posture permet de satisfaire les attentes du public qui sont solidement établies par leurs écoutes préalables des chansons de l'album concept. Elle favorise donc le succès (populaire et financier) de la comédie musicale. La valorisation du lyrisme concentré de la chanson s'aligne également avec les exigences formelles de l'opéra qui est aussi une forme d'expression lyrique. Les natures de ces deux formes d'expression sont cependant distinctes : la poétique des chansons de la comédie musicale *Starmania* possède des propriétés particulières qui mettent en lumière une facette distincte du discours se déployant à travers l'œuvre dramatique.

3.5 Définir la poétique des chansons de *Starmania*

Notre analyse de ces trois chansons nous a permis de dégager certaines caractéristiques récurrentes. D'abord, les termes appartenant aux champs sémantiques de l'espace et de l'urbanité sont fréquents ; ils tissent un lien entre les chansons et l'*opéra-rock*. Dans ces cas, la frontière entre les signes à portée symbolique et les références précises à un univers fictionnel constitué de clichés est brouillée. Cette polysémie favorise un mouvement constant entre l'autonomie des chansons et leur dépendance à l'œuvre dans laquelle elles s'inscrivent. Sur le plan musical, les compositions de Michel Berger montrent sa propension pour la dramatisation. Leur début est très dépouillé : les accompagnements sont minimaux ou même absents. L'ajout graduel d'instruments crée un crescendo qui est à l'image des émotions des personnages. Cette intensité est relâchée au début de la dernière ligne de chacune des chansons, puis la dernière note chantée est maintenue longuement et appuyée par l'orchestre. Ainsi, la musique crée une trajectoire où les contrastes élevés entre simplicité (vulnérabilité) et intensité (émotions vives) rendent compte de l'humanité des personnages. L'intensité musicale est également à l'image de la mégalomanie de ces personnages. Pour reprendre les mots de Luc Plamondon, ils ont tous « envie de briller, de sortir d'eux-mêmes » (Les archives RTS, 2017). Le sentiment que provoque le renoncement à ces idéaux échappe à la nomination et doit par conséquent s'exprimer à travers le lyrisme des chansons.

Pour arriver à cerner cette émotion, notre analyse doit inclure un autre aspect central du discours de ces chansons : le rapport conflictuel au temps. La structure de la chanson « Un garçon pas comme les autres » représente un va-et-vient continu entre des souvenirs heureux et un

présent où l'espoir de vivre un amour profond se désagrège. « Le blues du businessman », entre autres par l'usage du conditionnel passé, présente le rêve d'être un artiste comme étant devenu impossible à réaliser, ou même à entretenir. Cette chanson témoigne elle aussi d'une détérioration des idéaux marquée par le passage du temps. Un certain rapport au passé se déploie également à travers la chanson « Le monde est stone » dans la mesure où la résignation de Marie-Jeanne présuppose l'existence d'un temps passé où l'espoir d'accéder à un monde meilleur était encore possible. Si le passé s'immisce dans les chansons, l'avenir préoccupe également les personnages : leur douleur provient de la réalisation qu'un certain futur n'advientra jamais.

Sans le nommer, les chansons illustrent en fait un sentiment bien précis : la nostalgie. Originellement employé pour désigner le dépaysement ressenti lors de l'éloignement de chez soi (le « mal du pays »), le terme « nostalgie » est composé des termes grecs *nostos* (retour) et *algia* (douleur) (Marc, 2011, p. 57). Avec le temps, la définition du mot se transforme et le *retour en jeu* n'est plus spatial, mais bien temporel. La notion de *douleur* se nuance également. Il s'agit plutôt d'un sentiment de manque causé par un désir hors d'atteinte : celui-ci s'apparente parfois au deuil et à l'amertume, mais il peut également s'accompagner d'émotions plus positives liées à la réminiscence de souvenirs heureux. La nostalgie est à l'origine de représentations idéalisées d'autres temps qui peuvent être considérées comme utopiques (Pickering et Keightley, 2006, p. 936). En général, cet autre temps fait intervenir la mémoire collective et s'ancre dans le passé.

En ce sens, la conception de Svetlana Boym (2001) se démarque en raison de la place prépondérante qu'elle accorde à d'autres temporalités (en l'occurrence, le présent et l'avenir) et à la modernité :

Optimistic believe in the future was discarded like an outmoded spaceship in the 1960s. Nostalgia itself has a utopian dimension, only it is not directed towards the future. Sometimes, nostalgia is not directed to the past either, but rather sideways. (p. XIV)

Nostalgia [...] can be retrospective, but also prospective. [...] Unlike melancholia, which confines itself to the planes of individual consciousness, nostalgia is about the relationship individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory. (p. XVI)

Boym présente ainsi la nostalgie comme un sentiment de désir insatisfait mettant en relation l'expérience présente de l'individu avec une vision collective idéalisée d'un temps autre (passé, futur ou alternatif). Selon elle, l'arrivée de la modernité au XIX^e siècle transforme notre notion du progrès : elle n'est plus corrélée à une conception linéaire du temps. Ce changement de paradigme résulte en une vision désenchantée :

In a broader sense, nostalgia is a rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition. (Boym, 2001, p. XV)

La nostalgie résume bien le sentiment déployé dans les chansons de *Starmania* puisqu'elle fait intervenir deux aspects qui les définissent : le désir impossible et le rapport conflictuel au temps.

La nostalgie peut être esthétisée par toutes les formes d'expression artistique ; elle est cependant particulièrement prégnante dans la chanson¹¹⁷. Ses caractéristiques formelles, telles que définies par la cantologie, se caractérisent par un rapport singulier à la temporalité :

[Le sentiment du temps compté et la nécessité de garder l'attention de l'auditeur] impos[ent] plusieurs exigences convergentes (et pas nécessairement conscientes) pour le créateur de chansons : non seulement un *air mémorisable*, nécessairement bref, mais aussi une *thématique de l'instantané*. La chanson, dans cette perspective cantologique, c'est donc l'art de fixer des instants ou des images, au seuil de l'éternité, et de les animer, de leur donner ce souffle de vie limité qu'est l'air chanté. (Hirschi, 2008, p. 34, l'auteur souligne)

L'écoute d'une chanson serait ainsi empreinte de fatalité : l'expérience cathartique est éphémère ; elle se restreint à quelques minutes. Ce processus confronte l'auditeur ou l'auditrice à son rapport conflictuel au passage inéluctable du temps. Or, la chanson qui *fixe un instant au seuil de l'éternité* offre la possibilité, a priori impossible, d'accéder à un instant précis par la réécoute. *De prime abord*, la nostalgie n'apparaît pas comme une thématique explorée dans *Starmania*, une comédie musicale prenant place dans une société futuriste et dystopique. Néanmoins, ce sentiment éclaire l'une des facettes clés derrière le projet de Michel Berger et Luc Plamondon. En entrevue, les deux artistes définissent le projet ainsi : « [Berger :] Nous on a une trentaine d'années, on a voulu

¹¹⁷ Voir Hugh Dauncey et Chris Tinker (2014).

exprimer ce qu'on voit et *comment on le ressent*. [Plamondon :] C'est la décadence du *XX^e siècle*, la décadence du monde occidental. » (*French Variety*, 2018, nous soulignons) À la jonction de ces deux commentaires se trouve une idée bien précise : celle de représenter avec acuité un sentiment difficilement identifiable, à la fois très personnel et collectif, qui serait propre à l'expérience de la modernité.

CONCLUSION

Quelle heure est-il en ce moment?
Est-ce la fin du monde ou le commencement?

Starmania (1979), « Final »

Nous sommes d'abord entrée en contact avec *Starmania*, comme beaucoup de gens, à travers ses chansons. Constatant qu'autant de titres cultes (c'est ainsi qu'ils nous ont été présentés) du répertoire québécois étaient issus d'une seule et même parution nous a incitée à découvrir l'univers créé par Michel Berger et Luc Plamondon. Lorsque notre intérêt scientifique pour la chanson s'est développé, *Starmania* est apparue comme une œuvre riche problématisant plusieurs enjeux esthétiques et discursifs par sa nature hybride. Ses chansons semblaient cerner avec justesse le mal-être difficilement saisissable de la vie dans les sociétés modernes. Serait-il possible que les exigences formelles du théâtre musical confèrent une esthétique particulière aux chansons ? Cette interrogation initiale, bien qu'elle se soit raffinée depuis les balbutiements de notre recherche, a guidé notre démarche.

Rapidement, l'intérêt de réaliser une analyse de l'opéra-rock *Starmania* qui prenne en considération le contexte matériel et social dans lequel l'œuvre s'inscrit ainsi que ses qualités intrinsèques s'est confirmé. Guidée par une perspective sociopoétique (Viala, 1993), nous avons donc choisi de structurer notre analyse autour de trois prismes¹¹⁸ représentant trois échelles distinctes à partir desquelles observer l'œuvre. Le premier prisme était celui du contexte de production *Starmania* ; sa genèse, ses choix formels et les différents facteurs sociaux et matériels influençant son esthétique ont été étudiés. L'analyse de l'œuvre en soi s'est concrétisée lorsque nous nous sommes intéressée au deuxième prisme, qui englobait les macrostructures de la poétique de *Starmania*. À partir des modèles théoriques propres au théâtre musical, nous avons examiné les

¹¹⁸ Nous référons ici à cette métaphore telle que l'a définie Alain Viala (1993, p. 187-190).

composantes diégétiques de *Starmania* (personnages, lieux et récit) pour dégager les procédés esthétiques et discursifs s'échelonnant sur l'entièreté de l'œuvre. Le troisième et dernier prisme a permis l'étude des microstructures, que nous avons appréhendée par l'analyse des chansons en tant qu'unité autonome au sein de la comédie musicale. Pour cette dernière partie, nous nous sommes penchée sur les effets créés par les interactions entre les matières textuelle et musicale. Ainsi, nous avons effectué un mouvement graduel de focalisation sur notre objet d'étude. Nous sommes partie des considérations les plus globales extrinsèques à l'œuvre, pour ensuite resserrer notre perspective au fil des chapitres.

Ce mouvement nous a permis d'appréhender les effets spécifiques de chacune de ces formes sur notre compréhension de l'œuvre, tout en mettant en évidence les moments où les réfractions créées par ces prismes se croisaient. Nous avons pu joindre les recherches sur l'histoire de la production de *Starmania* à celles portant sur l'analyse fine du texte de ses chansons. Si ces données sont habituellement considérées dans des types d'analyse distincts, de nombreux liens les unissent.

Nous constatons que les contraintes matérielles et les enjeux de reconnaissance sont des facteurs déterminant l'esthétique et l'inscription formelle de *Starmania*. Vu les ressources nécessaires pour produire le spectacle, l'équipe de production cherche à mobiliser à la fois le grand public et les acteurs et actrices des milieux institutionnels. Pour séduire le premier public, les chansons doivent s'imposer dans l'imaginaire collectif, d'où le choix de faire de l'album concept la première stratégie de diffusion. Les chansons sont conçues de manière à pouvoir s'extraire du contexte initial de l'opéra-rock, sans que leur appréciation ne soit compromise. La parution de l'album, initialement perçue comme une simple stratégie de publicité, façonne donc l'esthétique des chansons.

Pour favoriser l'appréciation de *Starmania* auprès du second public, Michel Berger et Luc Plamondon choisissent l'étiquette formelle « opéra-rock » et exhibent sa filiation avec l'histoire du spectacle de leur époque, tant celle des spectacles rock que des œuvres de théâtre musical consacrées par la critique. Les créateurs utilisent également plusieurs des attraits de la comédie musicale (scénographie, costumes, chorégraphies, etc.) afin de produire un spectacle qui soit d'abord et avant tout divertissant. Si l'influence esthétique de Broadway sur l'œuvre est indéniable, Berger et Plamondon insistent sur l'appellation qu'ils ont choisie : *Starmania* se doit d'être perçue

comme une œuvre sérieuse. Camper son récit dans un univers dystopique s'avère judicieux en ce sens. Les imaginaires utopiques engagent des réflexions philosophiques, éthiques et discursives sur des enjeux sociaux contemporains à leur création (Moylan, 2018/2020). La reprise de ces codes laisse paraître la volonté des créateurs de *Starmania* de produire un discours engagé. L'esthétique futuriste s'accorde également avec la posture avant-gardiste que Berger et Plamondon souhaitent projeter.

Le principe d'économie sémiotique est apparu comme une contrainte esthétique et discursive majeure de la comédie musicale et de la chanson. Loin d'être les symptômes de la banalité de l'œuvre, nous constatons que les clichés, les stéréotypes et les lieux communs agissent comme des raccourcis communicationnels qui s'appuient sur l'intertexte personnel des spectateurs et spectatrices (Amossy et Herschberg, 1997/2021) ; ils fournissent une trame de base à partir de laquelle les auteurs et autrices de livrets et de chansons peuvent formuler de manière très synthétique des idées complexes et nuancées. Ce mécanisme s'illustre notamment à travers la caractérisation des personnages de *Starmania*. Ceux-ci sont formés de clichés ; chaque personnage incarne les champs d'intérêt, les idéologies et les perspectives d'un groupe social spécifique. Les personnages signifient à la fois individuellement (en représentant des groupes) et collectivement (en formant un microcosme de la société). Leur stylisation à grands traits représente une concentration de données contextuelles qui favorise la diffusion autonome des chansons. La frontière entre les représentations mimétiques et allégoriques s'en retrouve brouillée, ce qui enrichit l'œuvre et démultiplie les avenues interprétatives.

Notre étude des chansons de *Starmania* met en lumière les spécificités esthétiques de la forme telles qu'elles ont été identifiées par Stéphane Hirschi (2008). Nous avons mis en évidence la manière dont les chansons *fixent au seuil de l'éternité l'instant* (Hirschi, 2008, p. 34) où l'individu prend conscience de son obligation à renoncer à la perspective d'un futur meilleur et à ses idéaux. L'expérience de la nostalgie et l'importance accordée à la temporalité sont alors apparues comme des facettes centrales du discours de *Starmania*, un constat qui avait échappé à notre analyse globale. La capacité de la chanson à mettre en évidence ces éléments montre le rôle déterminant du *sentiment du temps compté* sur lequel se base la définition cantologique de la chanson. La chanson de comédie musicale semble également problématiser la notion de *posture de l'imposture* (Hirschi, 2008, p. 45), telle qu'elle se présente dans la chanson. Le théâtre musical met

en scène le moment de l'expression du chanteur ou de la chanteuse et incite (par convention théâtrale) les spectateurs et spectatrices à suspendre leur crédulité : immergés dans le récit, ils perçoivent cette expression comme étant authentique et spontanée.

Les chansons de *Starmania*, qui représentent un condensé de l'expression lyrique, tendent à saisir la nature nostalgique d'un mal-être collectif tandis que l'univers dystopique de la comédie musicale identifie des éléments de critiques sociales permettant d'engager une réflexion sur ses sources. La dystopie et la nostalgie impliquent toutes deux la constitution d'un imaginaire collectif motivée par une insatisfaction par rapport au temps présent. Néanmoins, la première s'intéresse davantage aux structures sociales tandis que la seconde se centre sur l'expérience de l'individu. Nous pouvons ici percevoir les effets de convergence (et non de redondance) des codes esthétiques et poétiques associés à différentes formes. Aussi, la comédie musicale et l'opéra-rock allient l'intensité lyrique de la chanson et la production discursive de la narration théâtrale. En fournissant un univers diégétique dans lequel elle s'inscrit, le théâtre musical possède la capacité particulière d'étendre la portée sémantique de la chanson.

L'un des moments décisifs de notre recherche est l'analyse de la chanson « Le blues du businessman ». Les variations esthétiques de ses nombreuses versions ont éclairé significativement nos perspectives sur la diffusion autonome des chansons et les effets engendrés sur leur poétique. Nous avons réalisé cet exercice pour une seule chanson, mais nous pensons que l'étude sociopoétique comparative des différentes moutures de *Starmania* serait tout aussi révélatrice et rendrait compte des « variations historiques des répertoires, définitions et répartitions de genre » (Viala, 1993, p. 147) dans le temps. L'inclusion des versions plus récentes (presque toutes captées sur vidéo) permettrait d'approfondir l'analyse des dimensions scénique et spectaculaire des comédies musicales, qui constituent deux de ses attraits principaux.

Selon nous, la méthode d'analyse utilisée pour la présente recherche s'appliquerait également à l'étude d'albums, et plus particulièrement, à l'étude d'albums concepts. Plusieurs d'entre eux déploient une forme d'arc narratif entre les chansons et mettent en place un univers diégétique étoffé comprenant des lieux et des personnages. Même en l'absence de ces données rappelant plus directement le théâtre musical, différents dispositifs (partage d'un intertexte commun, récurrence des champs sémantiques, caractérisation de la posture énonciative, présence

de leitmotivs) permettent aux artistes de tracer des liens entre leurs chansons. Des études en musicologie sur l'album (Rudent, 2011; Buckley, 2001) et en études littéraires sur les recueils (Audet, 2000 ; Langlet, 2019) proposent déjà des réflexions sur les rapports entre l'œuvre globale et ses unités constitutives. Avec l'avènement des plateformes numériques, la nécessité de regrouper des chansons sur un album pour qu'elles soient diffusées n'est plus aussi déterminante. Dans ce contexte, l'album ne représente plus une contrainte matérielle ; il devient une forme d'expression esthétique et discursive intentionnelle qui amplifie la portée de la chanson.

Enfin, nous espérons que ce mémoire alimentera l'intérêt croissant des communautés de recherche pour la comédie musicale francophone. Nous pensons que l'étude de la comédie musicale *Notre-Dame de Paris* (1998) par Richard Cocciante (musique), Luc Plamondon (paroles et livret) et Gilles Maheu (mise en scène) présenterait plusieurs échos avec celle de *Starmania* et soulèverait des enjeux fertiles pour une analyse sociopoétique. La pièce, inspirée du roman éponyme de Victor Hugo, rencontre un succès comparable à celui de *Starmania* : *Notre-Dame de Paris* est traduite en huit langues¹¹⁹ et ses différentes moutures ont été vues par plus de 15 millions de personnes (Talar, [s. d.]). Plusieurs de ses chansons atteignent le haut des palmarès, notamment « Le temps des cathédrales » et « Belle » ; cette dernière est le *single* le plus vendu de la décennie 1990 (Jeannot-Guérin, 2024 a, p.179). La mise en scène originale de Maheu est reprise pour l'ensemble des productions majeures de la comédie musicale, ce qui nous laisse croire que cette facette du spectacle aurait atteint une forme de canonisation et qu'elle serait un attrait significatif pour les amateurs et amatrices de l'œuvre. Même si les livrets et les paroles des deux comédies musicales sont de Luc Plamondon, *Starmania* et *Notre-Dame de Paris* s'inscrivent dans des esthétiques aux antipodes l'une de l'autre : la première affiche les caractéristiques d'une contre-culture rock futuristes alors que la seconde se plonge plutôt dans une réinterprétation moderne de l'ère médiévale et de la tradition classique. Les quelques années séparant *Notre-Dame de Paris* de son prédécesseur témoignent de transformations majeures dans l'industrie du théâtre musical anglo-américain et francophone qui impactent le processus de création. Sur le plan narratif, le déploiement de l'univers diégétique et du récit sont potentiellement influencés par le texte d'origine et par les codes esthétiques de la forme romanesque. L'analyse de *Notre-Dame de Paris* ou de toute

¹¹⁹ La comédie musicale est adaptée en anglais, en espagnol, en italien, en russe, en coréen, en flamand et en polonais (Talar, [s. d.]).

autre comédie musicale québécoise nous permettrait de reconnaître la profondeur sémantique et culturelle de ce corpus. *Starmania* n'est pas qu'un météore, une œuvre dont l'impact est évanescent et unique; l'étude poétique des œuvres de théâtre musical mettrait en lumière leur richesse et leur complexité.

ANNEXE A

Titres et distribution de l'opéra-rock *Starmania* (1979)

Tableau 3.1 Titres et distribution de l'opéra-rock *Starmania* (1979)¹²⁰

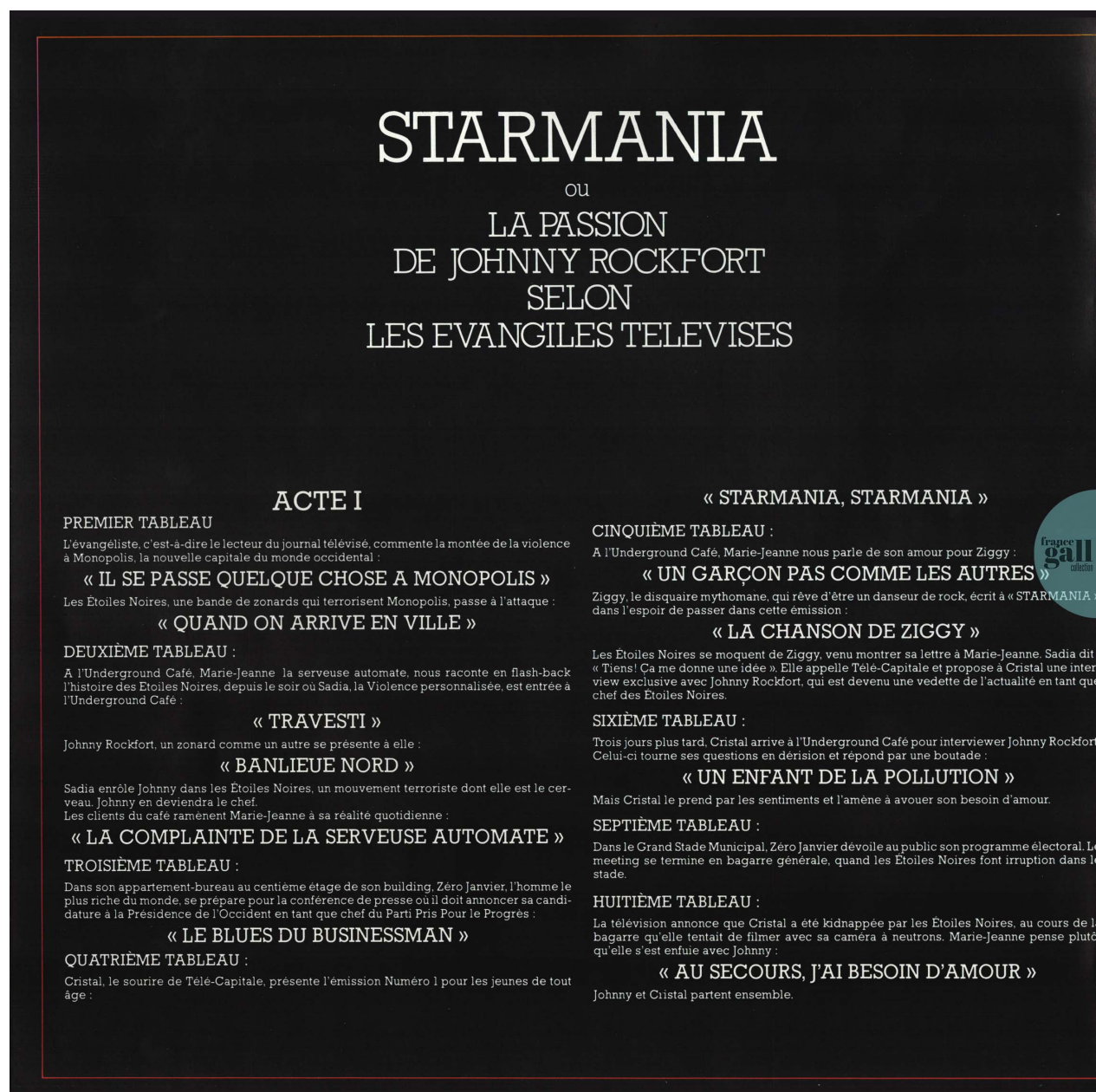
ACTE I	ACTE II
Ouverture (instrumental)	La Procession du grand Gourou / Paranoïa (Gourou)
Il se passe quelque chose à Monopolis (speakerine, Roger-Roger)	Communiqué de l'Évangéliste 4 (Roger-Roger, Gourou)
Quand on arrive en ville (Johnny, Sadia)	Marie-Jeanne et les clients du café (Marie-Jeanne, Ziggy)
Communiqué de l'Évangéliste (speakerine, Roger-Roger, Marie-Jeanne)	Les adieux d'un sex-symbol (Stella)
Travesti (Sadia)	Le télégramme de Zéro à Stella (Stella, Zéro)
Banlieue Nord (Marie-Jeanne*, Johnny)	Communiqué de l'Évangéliste (Roger-Roger, Marie-Jeanne)
Sadia et Johnny (Sadia, Johnny)	Trio de la jalousie (Sadia, Cristal, Johnny)
La Serveuse et les Clients (Marie-Jeanne)	S.O.S. d'un terrien en détresse (Johnny)
Complainte de la serveuse automate (Marie-Jeanne)	Jingle de Stella (Stella Spotlight, Zéro)
Conférence de presse de Zéro Janvier (Zéro)	Le débat télévisé (Roger-Roger, Zéro, Grand gourou, Cristal, Marie-Jeanne)
Le blues du businessman (Zéro)	Sex-shops, cinémas pornos (Stella)
Communiqué de l'Évangéliste 2 (Roger-Roger)	Les parents de Cristal (Roger-Roger, les parents de Cristal)
Starmania (la speakerine, Cristal)	Quand on n'a plus rien à perdre (Johnny, Cristal)
Un garçon pas comme les autres (Marie-Jeanne)	L'adieu de Marie-Jeanne à Ziggy (Marie-Jeanne)
[Voulez-vous jouer avec moi ?] (Cristal)	Les uns contre les autres (Marie-Jeanne, Ziggy*)
La chanson de Ziggy (Ziggy)	La demande de Zéro à Stella (Zéro, Stella)
Le coup de téléphone (Sadia, Johnny, Cristal, Marie-Jeanne)	Ego Trip (Stella*, Zéro)
Interview de Johnny Rockfort (Cristal, Johnny)	Communiqué de l'Évangéliste 5 (Roger-Roger)
Un enfant de la pollution (Johnny)	Petite musique terrienne (Marie-Jeanne)
Coup de foudre (Cristal, Johnny)	Monopolis (Cristal)
Communiqué de l'Évangéliste 3 (Roger-Roger)	Communiqué de l'Évangéliste 6 (Roger-Roger)
Le meeting de Zéro Janvier (Zéro Janvier)	Disc-jockey's song (Ziggy)
Le bulletin spécial de Télé Capitale (speakerine, Marie-Jeanne)	Ce soir on danse à Naziland (Sadia, Zéro*)
Besoin d'amour (Cristal)	Tango de l'amour et de la mort (Stella, Sadia)
	Ce soir on danse à Naziland <i>suite</i> (Sadia)
	Victoire électorale (Stella, zéro)
	Le rêve de Stella Spotlight (Stella)
	Le monde est stone (Marie-Jeanne)
	Final (troupe)

¹²⁰ Les cases grisées correspondent aux titres issus de l'album (1978). L'étoile (*) indique l'ajout ou la modification d'un soliste. « Voulez-vous jouer avec moi ? » n'est pas un titre distinct sur l'enregistrement de 1979, il est compris dans « Un garçon pas comme les autres ».

ANNEXE B

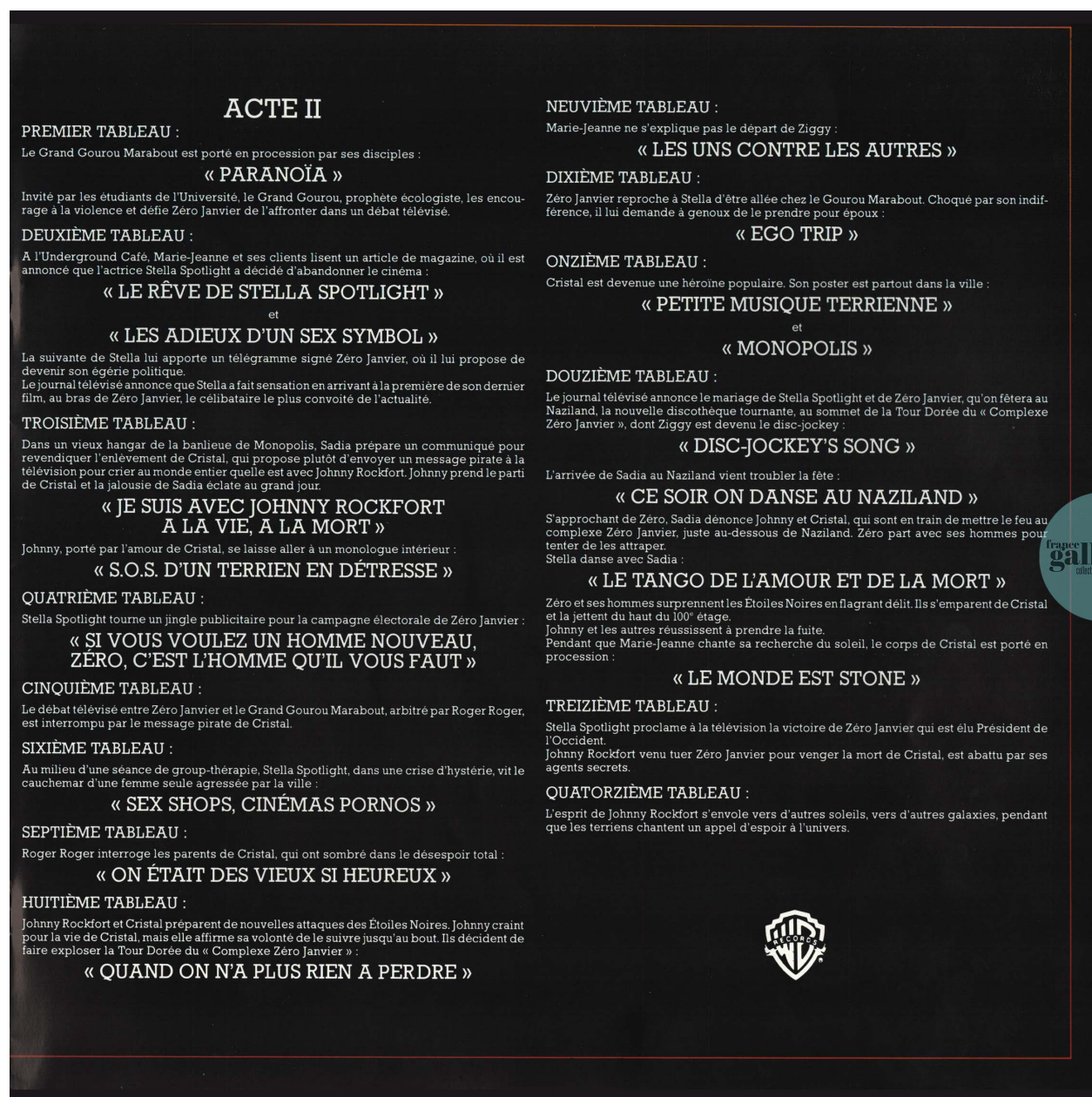
Argument du livret tiré du coffret de *Starmania* 1979

Figure 3.3 Photographie de la page 6 du livret du coffret *Starmania. Le spectacle* (1979)



Reproduction du livret du coffret de quatre disques vinyles *Starmania. Le spectacle*, 1979, Warner Bros Record Company, p. 6. Tiré de Stéphane Lumbroso ([s.d.] b), « *Starmania. Le spectacle* », dans *France Gall Collection. Le site référence sur la carrière de France Gall*, en ligne, <<https://francegallcollection.fr/1979/12/06/starmania-le-spectacle/#photofrancegallcollection-65176-9>>, page consultée le 15 août 2025.

Figure 3.4 Photographie de la page 7 du livret du coffret *Starmania. Le spectacle* (1979)



Reproduction du livret du coffret de quatre disques vinyles *Starmania. Le spectacle*, 1979, Warner Bros Record Company, p. 7. Tiré de Stéphane Lumbroso ([s.d.] b), « *Starmania. Le spectacle* », dans *France Gall Collection. Le site référence sur la carrière de France Gall*, en ligne, <<https://francegallcollection.fr/1979/12/06/starmania-le-spectacle/#photofrancegallcollection-65176-10>>, page consultée le 15 août 2025.

ANNEXE C

Tableau des personnages de l'opéra-rock *Starmania* (1979)

Tableau 3.2 : Résumés des arcs narratifs des personnages de *Starmania* (1979)

Personnage (interprète 1979)	Chansons	Caractéristiques *	Principaux traits et résumé
Cristal (France Gall)	« Coup de foudre » (« Un enfant de la pollution » à partir de 1 : 31) « Monopolis »	Protagoniste Romantique Candide Fragile Lumineuse « Le sourire de Télé-Capitale »	<u>Avant le début du récit</u> - Elle vit une enfance sans événements majeurs. - Elle anime l'émission <i>Starmania</i>.
			- Elle tombe amoureuse de Johnny en l'interviewant. - Elle se rallie aux Étoiles noires et en devient la figure de proue. - Elle planifie l'attentat au Naziland et son exil avec Johnny. - Elle est jetée au bas de la tour et meurt durant l'attentat.
Johnny Rockfort (Daniel Balavoine)	« Banlieue Nord » « Un enfant de la pollution » « S.O.S. d'un terrien en détresse »	Protagoniste principal Rebelle Ténébreux Sensible « Le chef des étoiles noires »	<u>Avant le début du récit</u> - Il quitte la banlieue pour s'installer à Monopolis. - Il rencontre Sadia et se joint aux étoiles noires.
			- Il devient le chef des Étoiles noires (Sadia reste en charge partiellement). - Il participe à l'émission <i>Starmania</i> et tombe amoureux de Cristal. - Il délaisse Sadia et l'abandonne. - Il planifie l'attentat au Naziland et son exil avec Cristal. - Durant l'attentat, il meurt en tentant de sauver Cristal. - Son spectre transcende l'existence humaine et prend son envol vers d'autres galaxies.
Marie-Jeanne (Fabienne Thibeault)	« La complainte de la serveuse automate » « Un garçon pas comme les autres » « Le monde est stone »	Incarné le chœur des tragédies grecques Bienveillante Lucide Ordinaire « La serveuse automate »	<u>Avant le début du récit</u> - Elle est serveuse à l'Underground Café, son travail l'ennuie. - Elle rencontre Ziggy et en tombe amoureuse
			- Elle observe les rencontres des Étoiles Noires se tenant au Café. - Elle écoute les bulletins télévisés.

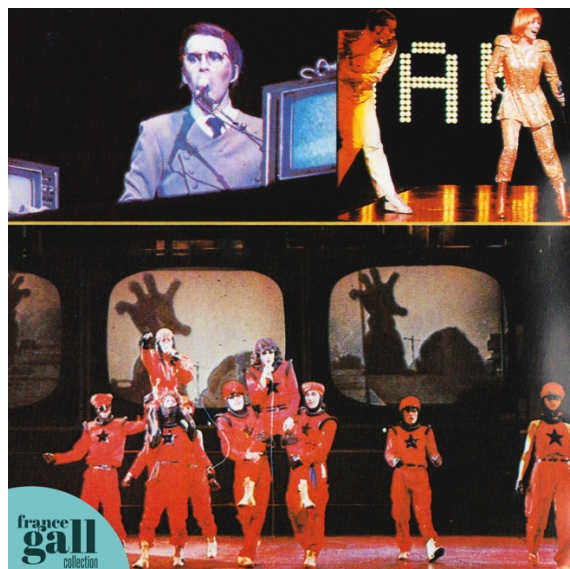
Personnage (interprète 1979)	Chansons	Caractéristiques *	Principaux traits et résumé
Stella Spotlight (Diane Dufresne)	« Le rêve de Stella Spotlight »	Protagoniste Diva Indépendante Provocante Résignée Obsédée par la célébrité « Le sex-symbol »	<u>Avant le début du récit</u> • Elle se fait connaître en tant qu'actrice sulfureuse durant sa jeunesse. • Elle cherche à redorer son image de star déchue avec un nouveau film. • Elle reçoit un télégramme de Zéro Janvier qui lui avoue son admiration et l'invite à collaborer à sa campagne, elle accepte. • Elle amorce une relation avec Zéro pour maintenir sa célébrité. • Elle participe aux orgies organisées par le Gourou. • Elle accepte d'épouser Zéro. • Son mariage consacre sa célébrité.
Zéro Janvier (Étienne Chicot)	« Mass Media » « Le blues du businessman » « Le meeting de Zéro Janvier »	Antagoniste principal Mégalomane Fasciste « Le businessman-politicien »	<u>Avant le début du récit</u> • Il est un homme d'affaires influent. • Il se lance en politique. • Il envoie un télégramme à Stella pour lui avouer son admiration et l'inviter à collaborer à sa campagne, elle accepte. • Il mène sa campagne électorale et gagne en popularité. • Il participe à un débat télévisé avec le Gourou Marabout • Il tente, en vain, de contrôler les actions de Stella pour protéger son image. • Il supplie Stella de l'épouser, elle accepte. • Il ordonne à ses gardes du corps de neutraliser les Étoiles noires. • Zéro remporte les élections.
Sadia (Nanette Workman)	« Travestie »	Antagoniste secondaire Flamboyante Rusée Jalouse « Le cerveau des étoiles noires »	<u>Avant le début du récit</u> • Elle va à l'université. • Elle orchestre les attentats des Étoiles noires. • Elle rencontre Johnny, l'intègre aux Étoiles noires et amorce une relation avec lui. • Elle nomme officiellement le groupe les Étoiles noires. • Inspirée par la lettre de Ziggy pour l'émission <i>Starmania</i>, elle organise l'entrevue de Johnny. • Elle perd son influence au sein des Étoiles et est jalouse de la relation entre Cristal et Johnny. • Elle quitte les Étoiles Noires. • Pour se venger, elle sabote l'attentat des Étoiles noires en révélant leur plan à Zéro Janvier.

Personnage (interprète 1979)	Chansons	Caractéristiques *	Principaux traits et résumé
Ziggy (Grégory Ken)	« La chanson de Ziggy » « Disc-Jockey's Song »	Personnage secondaire Homosexuel Égocentrique Vain « Le disquaire mythomane »	<u>Avant le début du récit</u> • Il suit des cours de ballet sous les recommandations de sa mère. • Il ressent une différence par rapport aux autres. • Il découvre la musique de David Bowie et rêve de devenir danseur de rock. • Il devient disquaire. • Il se lie d'amitié avec Marie-Jeanne. • Il lit sa lettre de proposition de candidature pour <i>Starmania</i>, mais il n'est pas sélectionné. • Il cesse de fréquenter l'Underground Café. • Il est disc-jockey pour la soirée au Naziland.
Le Gourou Marabout (Rody Julienne)	« Paranoïa »	Antagoniste secondaire Hippie Opportuniste Décadent Opposant politique de Zéro Janvier et guide spirituel.	• Il endoctrine les gens. Son idéologie se base sur un retour à la nature primitive et sur la recherche de plaisir. • Il fait des conférences à l'université et encourage les jeunes à la violence. • Il affronte Zéro dans un débat télévisé. • Il organise des séances de thérapies de groupes qui sont en réalité des orgies décadentes.

ANNEXE D

Photographies tirées du l'album CD double *Starmania. Le spectacle 1^{ère} édition* (1991)

Figure 3.5 Les Étoiles noires en uniforme et les écrans géants en arrière-plan



Photos de Thierry Boccon-Gibod (Agence Sypa) et Patrick Jelin (s. d.). Reproduction du livret du double album CD *Starmania. Le spectacle 1^{ère} édition*, WEA Music, 1991, p. 9. Tiré de Stéphane Lumbroso ([s.d.] c), « *Starmania. Le spectacle* (1^{ère} édition gros boîtier) », dans *France Gall Collection. Le site référence sur la carrière de France Gall*, en ligne, <<https://francegallcollection.fr/1991/04/01/starmania-le-spectacle-edition-1/#photofrancegallcollection-64034-4>>, page consultée le 15 août 2025.

Figure 3.6 Sadia (Nanette Workman) qui interprète « Ce soir on danse à Naziland » sur les paliers surélevés de la scène



Photos de Thierry Boccon-Gibod (Agence Sypa) et Patrick Jelin. Reproduction du livret du double album CD *Starmania. Le spectacle 1^{ère} édition*, WEA Music, 1991, p. 9. Tiré de Stéphane Lumbroso ([s.d.] c), « *Starmania. Le spectacle* (1^{ère} édition gros boîtier) », dans *France Gall Collection. Le site référence sur la carrière de France Gall*, en ligne, <<https://francegallcollection.fr/1991/04/01/starmania-le-spectacle-edition-1/#photofrancegallcollection-64034-8>>, page consultée le 15 août 2025.

Figure 3.7 Johnny Rockfort (Daniel Balavoine) revenu à la vie pour interpréter « Final »



Photos de Thierry Boccon-Gibod (Agence Sypa) et Patrick Jelin. Reproduction du livret du double album CD *Starmania. Le spectacle 1^{ère} édition*, WEA Music, p. 9. Tiré de Stéphane Lumbroso ([s.d.] c), « *Starmania. Le spectacle* (1^{ère} édition gros boîtier) », dans *France Gall Collection. Le site référence sur la carrière de France Gall*, en ligne, <<https://francegallcollection.fr/1991/04/01/starmania-le-spectacle-edition-1/#photofrancegallcollection-64034-9>>, page consultée le 15 août 2025.

ANNEXE E

Tableaux d'accompagnement pour les analyses des chansons du chapitre 3

Tableau 3.3 Structure de la chanson « Le monde est stone »

Ensemble paroles	Ensemble musical	# strophe	Paroles
A	1	1	J'ai la tête qui éclate J'voudrais seulement dormir M'étendre sur l'asphalte Et me laisser mourir
B	1	2	Stone le monde est stone Je cherche le soleil Au milieu de la nuit J'sais pas si c'est la terre Qui tourne à l'envers Ou bien si c'est moi Qui m'fais du cinéma Qui m'fais mon cinéma
B	1	3	Je cherche le soleil Au milieu de la nuit Stone le monde est stone
C	2	4	J'ai plus envie d'me battre J'ai plus envie d'courir Comme tous ces automates Qui bâtissent des empires Que le vent peut détruire Comme des châteaux de cartes
D	3	5	Laissez-moi me débattre Venez pas m'secourir Venez plutôt m'abattre Pour m'empêcher d'souffrir
A	3	6	J'ai la tête qui éclate J'voudrais seulement dormir M'étendre sur l'asphalte Et me laisser mourir
D	3' (aigue)	7	Laissez-moi me débattre Venez pas m'secourir Venez plutôt m'abattre Pour m'empêcher d'souffrir
A	3' (aigue)	8	J'ai la tête qui éclate J'voudrais seulement dormir M'étendre sur l'asphalte Et me laisser mourir Et me laisser mourir

Tableau 3.4 Structure de la chanson « Un garçon pas comme les autres »

Ensemble musical	# strophe	Paroles
1	1	Ziggy, Il s'appelle Ziggy Je suis folle de lui C'est un garçon pas comme les autres Mais moi je l'aime, c'est pas d'ma faute Même si je sais Qu'il ne m'aimera jamais
1	2	Ziggy, Il s'appelle Ziggy Je suis folle de lui La première fois que je l'ai vu Je m'suis j'tée sur lui dans la rue J'lui ai seulement dit Que j'avais envie de lui
2	3	Il était quatre heures du matin J'étais seule et j'avais besoin De parler à quelqu'un
2	4	Il m'a dit : "viens prendre un café" Et on s'est raconté nos vies <i>On a ri, on a pleuré</i>
1	5	Mais, Ziggy, il s'appelle Ziggy C'est mon seul ami Dans sa tête, y'a que d'la musique Il vend des disques dans une boutique On dirait qu'il vit dans une autre galaxie
2	6	Tous les soirs, il m'emmène danser Dans des endroits très très gais Où il a des tas d'amis
2	7	Oui, je sais, il aime les garçons Je devrais me faire une raison <i>Essayer de l'oublier</i>
1	8	Ziggy Il s'appelle Ziggy Je suis folle de lui C'est un garçon pas comme les autres Mais moi je l'aime, c'est pas d'ma faute Même si je sais, qu'il ne m'aimera jamais

Tableau 3.5 : Structure de la chanson « Le blues du businessman »

Ensemble musical ¹²¹	# strophe	Paroles
A	1	J'ai du succès dans mes affaires J'ai du succès dans mes amours Je change souvent de secrétaire
A	2	J'ai mon bureau en haut d'une tour D'où je vois la ville à l'envers D'où je contrôle mon univers
A	3	J passe la moitié de ma vie en l'air Entre New York et Singapour Je voyage toujours en première
A'	4	J'ai ma résidence secondaire Dans tous les Hilton de la Terre J peux pas supporter la misère (Au moins es-tu heureux ?)
A	5	J suis pas heureux mais j'en ai l'air J'ai perdu le sens de l'humour Depuis qu'j'ai le sens des affaires
A	6	J'ai réussi et j'en suis fier Au fond je n'ai qu'un seul regret J fais pas c'que j'aurais voulu faire
A ''	7	(Qu'est-ce que tu veux, mon vieux ? Dans la vie on fait ce qu'on peut Pas ce qu'on veut)
B	8	J'aurais voulu être un artiste Pour pouvoir faire mon numéro Quand l'avion se pose sur la piste À Rotterdam ou à Rio
B	9	J'aurais voulu être un chanteur Pour pouvoir crier qui je suis [yeah] J'aurais voulu être un auteur Pour pouvoir inventer ma vie Pour pouvoir inventer ma vie ! [Hook]
B	10	J'aurais voulu être un acteur Pour tous les jours, changer de peau Et pour pouvoir me trouver beau Sur un grand écran en couleur Sur un grand écran en couleur [Hook]
B	11	J'aurais voulu être un artiste Pour avoir le monde à refaire Pour pouvoir être un anarchiste Et vivre comme un millionnaire Et vivre comme un millionnaire
B'	12	J'aurais voulu être un artiste [hmmm hmm Fadelda fadelo dadledom] Pour pouvoir dire pourquoi j'existe

¹²¹ Ensemble A correspond à la première partie de la chanson, l'ensemble B à la deuxième.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

- Berger, Michel et Luc Plamondon (2009 [1978]), *Starmania*, [enregistrement sonore remasterisé], Paris, Warner Music France, 72 min.
- Berger, Michel et Luc Plamondon (dir.) (2009 [1979]), *Starmania. Le spectacle (live)*, [enregistrement sonore remasterisé], Paris, Warner Music France, 120 min.
- Berger, Michel, Luc Plamondon et Jacques Marchand (1979), *Starmania*, [partition], Mont-Saint-Hilaire, Chants de mon pays, 68 p.
- Ina chansons (2016), « INA – Starmania 78, le best of », [enregistrement vidéo de l'émission spéciale sur TF1], *Youtube*, en ligne, <<https://youtu.be/YNPQ92f5yg8?si=G-ELhYjlWJTo6YI3>>, page consultée le 24 décembre 2024.

Corpus secondaire

- Berger, Michel (1971), *Puzzle*, [enregistrement sonore], Paris, Warner music France, 25 minutes.
- Berger, Michel et Luc Plamondon (1982), *Starmania Made in Quebec*, [enregistrement sonore], Montréal, Beaubec musique, 89 minutes.
- Bowie, David (1969/2015), « Space Oddity », dans *David Bowie (aka Space Oddity)*, [enregistrement sonore remasterisé], Jones/Entertainment Company, 5 minutes 16 secondes.
- Bowie, David (1972/2012), *The Rise and Fall Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, [enregistrement sonore remasterisé], Jones/Entertainment Company, 38 minutes.
- Dion, Céline (1991), *Dion chante Plamondon* [enregistrement sonore], New York, Sony Music Entertainment, 47 minutes.
- WENTA D (2015, 9 mars), *Starmania Edition Rouge 1989*, [captation vidéo de l'opéra-rock *Starmania*, version revue en 1989], en ligne, <<https://youtu.be/4iD0ByK3Iq8?si=IZwba5021oLp0ujD>>, page consultée le 15 août 2025.

Études et publications sur *Starmania*

- Alquier, François (2017), *L'aventure Starmania*, préface de Maurane, Paris, Hors Collection, 159 p.

- Arboit, Stéphanie (2016, 10 janvier), « Luc Plamondon : Il cultive le noir et est heureux d'écrire », dans *24 heures*, en ligne, <<https://www.24heures.ch/luc-plamondon-il-cultive-le-noir-et-est-heureux-decrire-670192207600>>, page consultée le 24 décembre 2024.
- FrenchVariety, (2018), « Starmania — Un opera rock visionnaire », [vidéo], [s. l.] Youtube, 9 min 6 s, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=flK5Jl2R1B8>>, page consultée le 24 décembre 2024.
- Godbout, Jacques (1985), *Plamondon un cœur de rockeur. Cent-cinquante textes de chansons précédés d'un documentaire*, Montréal, Éditions de l'homme, coll. « Paroles d'ici », 460 p.
- Hazera, Hélène (1995, 20 novembre), « Luc Plamondon, le Starmanieur sur fond de reconduction perpétuelle de "Starmania", un portrait de son coauteur », dans *Libération*, en ligne, <https://www.liberation.fr/culture/1995/11/20/luc-plamondon-le-starmanieur-sur-fond-de-reconduction-perpetuelle-de-starmania-un-portrait-de-son-co_149365/>, page consultée le 24 décembre 2024.
- Jeannot-Guérin, Bernard (2022), « "Mirabel ou Roissy, tout est partout pareil" ? Art de la variation et expressivité de la plume de Luc Plamondon dans les différentes versions de *Starmania* (1978-2022) », dans *Études canadiennes/ Canadian Studies*, dossier « La chanson populaire francophone : airs et ondes entre le Canada et la France », en ligne, doi <[10.4000/eccs.6186](https://doi.org/10.4000/eccs.6186)>.
- Lumbroso, Stéphane ([s. d.] a), « *Starmania* », dans *France Gall Collection. Le site référence sur la carrière de France Gall*, en ligne, <<https://francegallcollection.fr/1979/04/10/starmania-programme-spectacle-1979/>>, page consultée le 11 décembre 2024.
- Lumbroso, Stéphane ([s.d.] b), « *Starmania. Le spectacle* », dans *France Gall Collection. Le site référence sur la carrière de France Gall*, en ligne, <<https://francegallcollection.fr/1979/12/06/starmania-le-spectacle/>>, page consultée le 11 décembre 2024.
- Lumbroso, Stéphane ([s.d.] c), « *Starmania. Le spectacle* (1 ère édition gros boîtier) », dans *France Gall Collection. Le site référence sur la carrière de France Gall*, en ligne, <<https://francegallcollection.fr/1991/04/01/starmania-le-spectacle-edition-1/>>, page consultée le 15 août 2025.
- Nuc, Olivier (202, 20 avril), « Des honneurs tardifs pour Michel Berger » dans *Le Figaro*, 20 avril 2021, en ligne, <https://www.lefigaro.fr/musique/des-honneurs-tardifs-pour-michel-berger-20210420>, page consultée le 24 décembre 2024.
- Suc, Thierry (s. d.), *Starmania officiel*, en ligne, <<https://www.starmania-officiel.com/>>, consulté le 24 décembre 2024.
- Thibeault, Fabienne (2019), *Mon Starmania*, Montréal, Flammarion, 195 p.

Wodrascka, Alain (2018), *Starmania d'hier à aujourd'hui*, Bernay, City editions, 215 p.

Université Catholique de l'Ouest (s. d.), « *Starmania* colloque », *Actualités. Université catholique de l'Ouest*, en ligne, < <https://bu.uco.fr/actualite/starmania> >, consulté le 10 octobre 2024.

Théorie littéraire

Amossy, Ruth et Anne Herschberg Pierrot (2021 [1997]) *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, 4e édition, [s. l.], Armand Colin, coll. « Coursus », en ligne, doi <[10.3917/arco.mossy.2021.01](https://doi.org/10.3917/arco.mossy.2021.01)>.

Audet, René (2000), *Des textes à l'oeuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Montréal, Nota Bene, coll. « Études », 159 p.

Boym, Svetlana, (2001), *The future of nostalgia*, New York, Basic Books, 432 p.

Glinoe, Anthony et Denis Saint-Amand (2014), « Ethos », *Le lexique socius*, en ligne, <<http://ressourcessocius.info/index.php/lexique/21-lexique/46-ethos>>, page consultée le 26 juin 2023.

Langlet, Irène (2019), *Le recueil littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 333 p.

Larose, Karim (2016), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 524 p.

Meizoz, Jérôme, (2007), « Qu'entend-on par posture ? », dans *Postures littéraires. Mises en scène de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, p.15-32.

Moylan, Tom (2018/2020), *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Colorado, Westview Press, 406 p.

Pickering, Michael et Emily Keightley (2006), « The Modalities of Nostalgia », dans *Current Sociology*, vol. 54, n° 6, p. 919-941, en ligne, doi <[10.1177/0011392106068458](https://doi.org/10.1177/0011392106068458)>.

Tower Sargent, Lyman, (1994), « The Three Face of Utopianism Revisited », dans *Utopian Studies*, vol. 5, n° 1, p. 1-37, en ligne, < <https://www.jstor.org/stable/20719246> >, page consultée le 21 décembre 2024.

Viala, Alain (1993), « Sociopoétique : Éléments de sociopoétique » dans Molinié, George et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », p.137-220.

Musique

- Auslander, Philip (2004), « Performance Analysis in Popular Music », dans *Contemporary Theater Review*, vol. 14, no 1, p.1-13, en ligne, doi <10.1080/1026716032000128674>.
- Buckley, David (2001), « Album », dans *Grove Music Online*, en ligne, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047210>>, page consultée le 15 janvier 2025.
- Dyer, Richard, (1979/2002), « In Defence of Disco », dans *Only Entertainment*, Oxford, Taylor & Francis Group, p. 151-160, en ligne, <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=237341>>, page consultée le 15 août 2025.
- Goldstein, Howard (2001), « Crooning », dans *Grove Music Online*, en ligne, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006867>>, page consultée le 13 janvier 2025.
- Guibert, Gérôme (2006), *La production de la culture*, Guichen,  ditions Mélanie Seteun, coll. « Musique et Société », 558 p., en ligne, doi < [10.4000/books.ms.554](https://books.ms.554)>.
- Heck, Thomas F et al., (2001), « Guitar », dans *Grove Music Online*, en ligne, <<https://www-oxfordmusiconline-com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043006>>, page consultée le 9 décembre 2024.
- Lacombe, Hervé (2022), « Introduction », dans *Histoire de l'opéra français. De la Belle époque au monde globalisé*, Paris, Fayard, p. 9-43.
- Lacombe, Hervé (2020), « Introduction », dans *Histoire de l'opéra français. Du Consulat à la III  République*, Paris, Fayard, p. 8-28.
- Lefebvre, Marie-Thérèse (1986/2021), « La modernité dans la création musicale », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, [livre numérique] Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, p. 244-266, en ligne, <https://classiques.uqam.ca/contemporains/lamonde_yvan/Avenement_modernite_culturelle/Avenement_modernite_culturelle.html>, page consultée le 3 août 2025.
- Meyer, Leonard B. (1956/2011), * motion et signification en musique*, traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, Paris, Actes Sud, 288 p.
- Middleton, Richard (2004), « L'étude des musiques populaires », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI  siècle*, vol. 2 « Les savoirs musicaux », Arles-Paris, Actes Sud et Cité de la musique, p. 776-784.
- Middleton, Richard, David Buckley, Robert Walser, Dave Laing et Peter Manuel (2001), « Pop », dans *Grove Music Online*, en ligne, <<https://www-oxfordmusiconline->

[com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046845](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046845)>, page consultée le 3 août 2025.

Moore, Allan F. (2001), « Glam rock », dans *Grove Music Online*, en ligne, <[https://www-oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046248](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046248)>, page consultée le 3 août 2025.

Picard, Thimothée (2016), *La civilisation de l'opéra. Sur les traces d'un fantôme*, Paris, Fayard, 727 p.

Nattiez, Jean-Jacques (2006), « L'univers wagnérien et les wagnérisme », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4 « Histoire des musiques européennes », Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, p. 1221-1257.

Pirenne, Christophe (2011), « L'invention du rock and roll (des origines à 1954) », dans *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, p. 23-42.

Rudent, Catherine (2011), *L'album de chansons. Entre processus social et oeuvre musicale. Juliette Gréco, Mademoiselle K, Bruno Joubrel*, Paris, Honoré-Champion, coll. « Musique-Musicologie », 274 p.

Samson, Jim (2001), « Avant-garde », dans *Grove Music Online*, en ligne, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001573>>, page consultée le 26 décembre 2024.

Trottier, Danick (2021), *Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décloisonnement des genres*, Montréal, XYZ éditeur, 264 p.

Trottier, Danick (2017), « La création de l'opéra-rock d'*Another Brick in the Wall* — de Julien Bilodeau. Les différents enjeux du crossover entre opéra et rock », *Revue musicale OICRM*, vol. 4, n° 2, p. 136-161, en ligne, doi <[10.7202/1043224ar](https://doi.org/10.7202/1043224ar)>.

Vignal, Marc (s.d.), « Leitmotiv », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <[https://www-universalis-edu-com/encyclopedie/leitmotiv/](https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/leitmotiv/)>, consulté le 29 octobre 2023.

Comédie musicale

Altman, Rick (1987/1992), *La Comédie musicale hollywoodienne : Les problèmes du genre au cinéma*, traduit par Jacques Levy, Paris, A. Colin, 414 p.

Barrière, Mireille (1995/2021), « Montréal, microcosme du théâtre lyrique nord-américain », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.) *Québécois et Américains. La culture québécoise au XIX^e et XX^e siècle*, [livre numérique], Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, p. 389-406, en ligne,

<https://classiques.ugam.ca/contemporains/bouchard_gerard/Quebecois_et_Americains/Quebecois_et_Americains.html>, page consultée le 3 août 2025.

Bordman, Gerald (1982), *American Musical Comedy. From Adonis to Dreamgirls*, New York et Oxford, Oxford University Press, 244 p.

Dietze, Antje (2021), « A Middleman's Process : Booking and Managing Musical Theater Venues in Montreal from the 1880s to the First World War » dans *Journal of Urban History*, vol. 47 n° 5, p. 997–1015, en ligne, doi <[10.1177/0096144219900132](https://doi.org/10.1177/0096144219900132)>.

Dupuis, Xavier et Bertrand Labarre (2013), « Le renouveau du spectacle musical en France », *Culture études*, vol. 6, n° 6, p. 1-12, en ligne, doi <[10.3917/cule.136.0001](https://doi.org/10.3917/cule.136.0001)>.

Engel, Lehman (1967), *The American Musical Theater: A consideration*, New York, CBS Record, coll. « CBS Legacy », 236 p.

Jablonka, Ivan, (2023), « La comédie musicale ou la "sucralisation" des sentiments. Entretien avec Bernard Jeannot-Guérin », *La Vie des idées*, en ligne, <<https://lavedesidees.fr/La-comedie-musicale-ou-la-sucralisation-des-sentiments>>, page consultée le 21 décembre 2024.

Jeannot-Guérin, Bernard, (2024 a), *La comédie musicale à la française. De l'opéra-rock à l'opéra urbain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants Sons », 368 p.

Jeannot-Guerin, Bernard, (2024 b), « Du fim à la scène, de l'album au concert : Essai de typologie », dans *HAL Sciences Ouvertes*, en ligne, <<https://hal.science/hal-04507907/document>>, page consultée le 27 mars 2024.

Jubinvile, Yves (2020), « Chapitre 1 : Le temps des réformes », Gilbert David (dir.) *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015. Essai de synthèse historique et socio-esthétique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 27-81.

Kerjan, Liliane (1987), « La comédie musicale: sources et limites du théâtre américain » dans *Revue Française d'Études Américaines*, n° 32, p. 227–234, en ligne, doi <[10.3406/rfea.1987.1274](https://doi.org/10.3406/rfea.1987.1274)>.

Masson, Alain (1981), *Comédie musicale*, Paris, Éditions stock, coll. « Ramsay poche cinéma », 415 p.

Papieau, Isabelle (2010), *De Starmania à Mozart. L'opéra rock. Les stratégies de séduction*, Paris, L'Harmattan, 198 p.

Penner, Nina (2020), *Storytelling in Opera and Musical Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 238 p., en ligne, doi <[10.2307/j.ctv177tj35](https://doi.org/10.2307/j.ctv177tj35)>.

Perroux, Alain (2009), *La comédie musicale. Mode d'emploi*, Paris, Éditions Premières Loges, coll. « Mode d'emploi », 254 p.

Roy, Bruno (2008), *L'Osssticho ou Le désordre libérateur*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 200 p.

Talar, Nicolas (dir.) (s. d.), *Notre-Dame de Paris le spectacle*, en ligne, <<https://notredamedeparislespectacle.com/>>, page consultée le 3 août 2025.

Chanson

Chamberland, Roger, (1995), « "Tu m'aimes-tu" : le Récit en creux d'une passion », dans *Études littéraires*, vol.27, n° 3, p. 41–50, en ligne, doi <[10.7202/501094ar](https://doi.org/10.7202/501094ar)>.

Chamberland, Roger (2002) « De la chanson à la musique populaire », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 697-718.

Calvet, Louis-Jean, (1981), « Les mots et les notes » et « Les mots sous les notes », dans *Chanson et société*, Paris, Payot, p. 19-46.

Durand, Caroline (2004), « Chanson québécoise et redéfinition identitaire 1960-1980 », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université de Montréal, 115 f.

Dauncey, Hugh et Chris Tinker (dir.) (2014), « Souvenirs, souvenirs » *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 11, n° 1, en ligne, doi <[10.4000/volume.4190](https://doi.org/10.4000/volume.4190)>.

Dinvaut, Annemarie (2019), « Chanter le travail et le "peuple qui manque" "J'aurais voulu être un artiste, pour avoir le monde à refaire" (Le blues du businessman, C. Dubois) », dans « Quel monde demain ? Enseignement/ apprentissage et contact des langues », *Langues, cultures et communication*, vol. 3, n° 1, p. 29-64, en ligne, <<https://revues.imist.ma/index.php/L2C/article/view/18425/10063>>, page consultée le 3 janvier 2025.

Hirschi, Stéphane (2008), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mono solo*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », 298 p.

Marc, Isabelle, (2014), « Aznavour ou le drame nostalgique populaire », dans Hugh Dauncey et Chris Thinker (dir.), *Volume !. Souvenirs, souvenirs*, vol. 11, n° 1, p. 55-67, en ligne, doi <[10.4000/volume.4319](https://doi.org/10.4000/volume.4319)>.

Ollivier, Stéphane (2023 [2008]), « Le mouvement yéyé », dans *Lumni enseignement*, en ligne, <<https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001228/le-mouvement-yeve.html>>, page consultée le 13 janvier 2025.

Roy, Bruno (1985), « Chanson québécoise entre le mal ou le malaise ou Lecture politique de la chanson » dans Robert Giroux, *La chanson en question(s)*, Montréal, Tryptique, p.112-141.

Roy, Bruno (2005) « Lecture politique de la chanson québécoise » dans *Cités*, n° 23, p. 155-163.
< [10.3917/cite.023.0155](https://doi.org/10.3917/cite.023.0155) >.

Sylvanise, Frédéric (2014), « À la recherche d'une poétique ou comment lire une chanson populaire américaine », dans *Itinéraires*, n° 2014-2, en ligne, doi
<[10.4000/itineraires.2486](https://doi.org/10.4000/itineraires.2486)>.

Venne, Stéphane (2006), *Le frisson des chansons. Essai de définition d'une bonne chanson, des conditions nécessaires pour mieux l'écouter et des conditions utiles pour en écrire*, Outremont, Stanké, 511 p.

Autres

Beau Dommage (1975) , « Le blues d'la métropole », dans *Où est passée la noce?*
[enregistrement sonore], Capitol Records, 4 minutes 10 secondes.

Charlebois, Robert (1973), « Entr'deux joints », dans *Solidarité* [enregistrement sonore],
Disques Barclay, 2 minutes 47 secondes.

Perspectives monde, [s. d.], « Début du procès de la Bande à Baader », dans *Perspectives Monde. Outil pédagogique des grandes tendances mondiales depuis 1945*, en ligne,
<<https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve/531>>, page consultée le 30 mars 2024.

Toobin, Jeffrey (2018), *Patty Has a Gun. The Life and Crime of Patricia Hearst*
[baladodiffusion], Cable News Network (CNN), en ligne,
<https://www.cnn.com/interactive/2018/02/us/patty-hearst-podcast/>, page consultée le 5 novembre 2022.

(s.a.), (s. d.), « 0 janvier » dans Wikipédia, l'encyclopédie libre, en ligne,
<https://fr.wikipedia.org/wiki/0_janvier>, page consultée le 20 mars 2024.

(s.a.), (s. d.), « Starmania » dans Wikipédia, l'encyclopédie libre, en ligne,
<<https://fr.wikipedia.org/wiki/Starmania>>, page consultée le 3 août 2025.