

Introduction

Alors que l'engouement pour les études sur la chanson francophone est remarquable depuis une vingtaine d'années et que les études de comédies musicales américaines ont été abordées dans le domaine du spectacle vivant et du cinéma (pensons aux ouvrages d'Alain Perroux¹, Patrick Niedo², Laurent Valière³, mais également aux chercheurs que sont Sylvie Challaye et Gilles Mouëllic⁴ ou encore Fanny Beuré⁵...), trop peu d'analyses ont pour l'instant été accordées au domaine de la « comédie musicale à la française » (dont on emprunte l'appellation à Jean-Luc Jelery⁶), pourtant objet de fascination et de reconnaissance dans la culture jeune. La production française, si industrielle soit-elle depuis *Notre-Dame de Paris* (L. Plamondon/R. Cocciante, 1998), est continue depuis les années soixante-dix. Initiée par *La Révolution française* (Cl.-M. Schönberg/A. Boublil, 1973), elle recèle des œuvres majeures qui campent l'esthétique du spectacle à la française. *Starmania* est de celles-ci. Œuvre mythique, aux chansons devenues des tubes, cet opéra-rock vient d'être recréé par des figures de la jeune génération artistique (mise en scène de Thomas Jolly ; chorégraphie de Sidi Larbi Cherkaoui ; arrangements et direction musicale de Victor Lemasne) qui tente d'accorder exigence et popularité.

-
- 1 – PERROUX Alain, *La Comédie musicale mode d'emploi*, Paris, Premières Loges, 2009.
 - 2 – NIEDO Patrick, *Histoire de comédies musicales*, Paris, Ipanema/Marque-pages, 2010.
 - 3 – VALIÈRE Laurent, 42^e rue, la grande histoire des comédies musicales, Paris, Marabout, 2018.
 - 4 – CHALLAYE Sylvie et MOUËLLIC Gilles, *Comédie musicale : les jeux du désir. De l'Âge d'or aux réminiscences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
 - 5 – BEURÉ Fanny, *That's Entertainment!*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2019 ; BEURÉ Fanny et SANDEAU Jules, *Fred Astaire : le dandy dansant*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2024.
 - 6 – JELERY Jean-Luc, *Le Musical, propos sur un art total*, Marcoussis, Beslon, 2011.

Le colloque international qui s'est tenu à Angers du 6 au 8 octobre 2021 a été l'occasion de célébrer la quatrième version française de l'opéra-rock de Michel Berger et Luc Plamondon, tout en interrogeant pour la première fois la spécificité de ce spectacle musical populaire qui a ouvert la voie à toutes les créations contemporaines françaises qu'englobe la formule « comédie musicale ». Il s'est voulu un point de rencontre pluridisciplinaire (entre chanson, théâtre, danse et culture médiatique), permettant le polylogue entre les arts, la sociologie et la politique, tout en offrant au public le plus large possible une connaissance intime et générale de l'œuvre. La présence des journalistes spécialisés (François Alquier, Bertrand Dicale et Laurent Valière), des représentants de l'économie du spectacle (Bernard de Bosson⁷, Olivier Darbois⁸, Dominique Sagot-Duvauroux) et des artistes qui ont jalonné les différentes versions de *Starmania* (Fabienne Thibault, Roddy Julienne, Wenta, Richard Groulx, Serge Perathoner, Thomas Jolly) a offert un ton « rock » très à propos à l'académisme de la recherche universitaire.

***Starmania* ou le renouveau de la comédie musicale à la française**

L'opéra-rock de Michel Berger et Luc Plamondon peut sans conteste être considéré comme l'œuvre modèle du genre de la comédie musicale à la française. Produit d'une industrie culturelle qui impose ses codes dans les années 1970, *Starmania* fonde un genre qui dépasse la tradition française de l'opérette et du music-hall et adapte l'opéra-rock anglo-saxon pour en faire un genre à la française emblématique.

Dans la seconde moitié du xx^e siècle, si la production d'opérettes françaises ne faiblit pas, leur succès tend à s'atténuer. Et pour cause : le cinéma parlant, l'arrivée de la couleur, et la verve des opérettes à grand spectacle états-uniennes pèsent sur le paysage culturel français. Le genre de l'opérette se simplifie : les chœurs disparaissent progressivement et ce sont des comédiens qui vont performer. Par conséquent, des éditeurs de partitions comme des journalistes vont de plus en plus utiliser le terme d'« opérette légère » pour qualifier ces formes musicales divertissantes. L'emploi du terme « comédie musicale » est préféré par les producteurs et directeurs de théâtres, pour qui prévalent une trame dramatique et une variété musicale tenant du jazz ou de la variété. *Irma la douce* de Marguerite Monnot et d'Alexandre Breffort (1956) tient par exemple de l'opérette légère par son style vocal mais en reposant sur une histoire d'amour entre un client et une prostituée

• 7 – Producteur de l'album de 1978, Bernard de Bosson s'est exprimé le 7 octobre 2021.

• 8 – Président du Prodiss (Syndicat national des producteurs et diffuseurs).

dans le Paris interlope des années cinquante, l'œuvre rappelle à bien des égards l'esthétique de la *musical comedy*.

Parallèlement, les spectacles lyriques se popularisent et conservent de la grande tradition opératique la majesté des décors et les effets de machineries coûteuses dont le Châtelet notamment peut se prévaloir. Il s'agit d'« en mettre plein – au sens de quantité – la vue aux spectateurs⁹ ». En cherchant à populariser son genre, le spectacle dramatique musical devient un art marchand.

Pourquoi un tel engouement pour ce déploiement d'effets visuels ? Encore une fois, l'impact esthétique du cinéma en couleurs dans les années 1950 et le pouvoir commercial de la télévision, déjà appelée le « huitième art¹⁰ », sont en cause. La massification d'un cinéma en technicolor en France et l'arrivée des superproductions musicales américaines traduites en français et que le public découvre entre autres au cinéma se sont imposées : le spectacle français a cherché à se renouveler en imitant les formes opératiques américaines et en se servant des techniques cinématographiques. Au début des années 1970 la comédie musicale à la française entre dans l'ère de l'hyperspectacle industriel.

Un signe fort de ce renouveau réside dans l'industrie du disque : les albums concepts se développent aux États-Unis avant d'arriver en France dès 1971 (*Double V*, de J.-J. Debout) et l'on commence à expérimenter des spectacles influencés par le rock et par les *shows* aux tubes contestataires arrivant d'outre-Atlantique et d'outre-Manche (*Hair*, 1967 ; *Jesus Christ Super Star*, 1971...). La télévision des Carpentier par exemple en a largement fait la promotion. C'est donc toute une industrie du spectacle qui se renouvelle donnant sa place à la variété.

Le genre de l'opéra-rock : de *Tommy* à *Starmania*

Si la qualification d'« opéra-rock » a accompagné ses différentes versions, *Starmania* n'en reste pas moins le modèle de la comédie musicale à la française, et sans conteste le classique du genre de l'hyperspectacle à la française.

Ce qu'on appelle proprement un « opéra-rock » est une œuvre conceptuelle, intégralement chantée à l'instar de l'opéra, dont le style musical relève du rock. Né en Angleterre l'opéra-rock témoigne d'une révolution culturelle. Quelques tentatives discographiques inaugurent le genre : *The Story of Simon Simopath* du groupe Nirvana (1967) ou *S. F. Sorrow* de The Pretty Things (1968) sont des albums

• 9 – DEMARCY Richard, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », p. 412.

• 10 – DUMUR Guy (*Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1965) montre comment le théâtre et la musique ont notamment été amalgamés par le cinéma et surtout la télévision dans les années 1950.

concept qui se font le miroir d'une jeunesse désenchantée aux rêves psychédéliques, en contre-point avec les normes d'une société sclérosée. Tony Palmer dans son *Histoire de la musique populaire* signale à quel point l'opéra-rock annonce une remise en cause des codes sociaux et esthétiques :

« *Hair* était ce que les spectateurs de Broadway espéraient trouver dans la musique rock : un peu de saleté, un peu de déviance, mais tout cela au fond bien gentil et comme il faut. En soi, cela n'avait aucun rapport avec la comédie musicale. Mais cela procurait l'impression que la jeunesse avait apporté à la comédie musicale cette vigueur mal élevée qui seule pouvait revigorer cette tradition¹¹. »

Tommy, l'album de groupe anglais « The Who » sort en 1969. Il est considéré comme le premier opéra-rock officiel : l'esthétique du rock est alors au cœur d'un projet d'expérience totale (de l'album-concept à la scène) qui veut revivifier le genre musical des années 1950. L'opéra-rock a immédiatement été considéré comme un « sac à chiffons théâtral¹² » contre-culturel par le refus de « l'illusion lyrique et la verve militante des sixties¹³ » mis en valeur dans l'album. En France *Tommy* provoque donc une onde de choc mais également un souffle nouveau. Influencés par cette esthétique et séduits par l'idée d'un album concept, une poignée de compositeurs va s'essayer à la création d'un concept opératique rock à la française. *La Révolution française* sort ainsi sous la forme d'un double album 33 tours et le 25 mars 1973 dans le journal télévisé de la première chaîne, Léon Zitronne annonce que l'« opéra-rock, le 1^{er} du genre [...] a fait rentrer la *pop music* dans l'Histoire¹⁴ ».

Grâce à *Starmania*, Michel Berger et Luc Plamondon théorisent le genre en trois points. Il s'agit d'abord de la transposition moderne d'un opéra sans être une suite de sketches, mais relevant presque d'un scénario de film. Il s'agit également d'un spectacle du temps présent où la réalité sociale et politique a rattrapé les utopies de la fiction. L'œuvre relève enfin d'un style de musique moderne et populaire. *Starmania* est « rock » au sens de « rock music », c'est-à-dire d'une musique actuelle et populaire. Luc Plamondon quant à lui conserve l'emploi du terme rock comme relevant d'un fait esthétique nord-américain propre à son style de parolier : l'écriture rock est sa marque de fabrique. Plamondon se rappelle comment Berger l'a convaincu d'écrire *Starmania* :

• 11 – PALMER Tony, « *All you need is love* », *Histoire de la musique populaire*, trad. Henry Houssaye et Jean-Dominique Brierre, Paris, Albin Michel, 1978, p. 149.

• 12 – *Ibid.*, p. 290.

• 13 – BOURSEILLER Christophe et PENOT-LACASSAGNE Olivier, *Contre cultures!*, Paris, CNRS, 2013.

• 14 – ZITRONNE Léon, dans le Journal de la 1^{re} chaîne du 25 mars 1973.

« J'écris en québécois; il [M. Berger] m'a dit "t'écris en français moderne, t'écris en français nord-américain"; "T'as pas assez d'auteurs en France? Pourquoi tu me demandes à moi d'écrire un opéra-rock? ça m'a étonné que cette proposition-là vienne d'un français." [...] On faisait déjà du rock au Québec [...] en France on faisait pas de rock encore, en 75 quand il me demande ça¹⁵. »

La langue rock de Plamondon apporte à la composition classique française la violence de la rue. Diane Dufresne, à cet égard, signale que Plamondon « est un auteur qui osait écrire en québécois. Moi j'étais en québécoise [avec] la liberté de parler le langage de la rue¹⁶ ». Expression populaire d'une langue urbaine cette écriture rock assure une fonction identitaire¹⁷. Les xénismes¹⁸ qui émaillent les textes de *Starmania* sont les traces d'une identité nord-américaine urbaine qui suscitent une musicalité lexicale adaptée à une langue « cousine » tout en maintenant son originalité propre¹⁹. « *Né dans la Banlieue nord* », Johnny Rockfort a son langage propre, relevant d'une parlure contre-culturelle qui rock fort.

Si l'arrivée du rock – « l'autre de la chanson²⁰ » – a profondément changé l'idéologie et la forme de la chanson française, c'est également en termes de style interprétatif que le bouleversement s'effectue : le style « rock » de l'interprétation tient d'une esthétique de la variété conjuguant ruptures et émotions (notes tenues en fin de vers, accompagnées de puissants vibratos ; mouvements vocaux amples exploitant notamment les notes en voix de tête...). Michel Berger définit d'ailleurs *Starmania* comme étant « très vocal²¹ » :

« On chante aujourd'hui le français d'une certaine manière [...]. La chanson rythmique est apparue en Angleterre et aux États-Unis, et en France on

• 15 – PLAMONDON Luc, « Le monde est Plamondon », documentaire réalisé par Jean Lamoureux et présenté par Julie Snyder, Productions J, 2001.

• 16 – *Ibid.*

• 17 – CALVET Louis-Jean, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot, 1994, p. 64.

• 18 – Le xénisme est un emprunt à la langue étrangère ramené dans le cadre de l'énoncé français.

• 19 – Pour une analyse des xénismes chez Luc Plamondon, voir BERNARD JEANNOT, « "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* », in Laurence CROS, Stéphane HIRSCHI et Johanne MELANÇON (dir.), « Airs et ondes entre le Canada et la France », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 93, 2023.

• 20 – RUDENT Catherine, « La chanson française : un genre sans identité musicale », *HAL-SHS* (Archives ouvertes en sciences de l'homme et de la société), 2018, [https://hal.archivesouvertes.fr/halshs-01800624], consulté le 28 mai 2024.

• 21 – Interview de Michel Berger par Sylvain Augier, dans l'émission « Qu'est-ce qui vous fait courir? », le 5 janvier 1990, [http://www.ina.fr/audio/P12208004/michel-berger-2eme-partie-audio.html], consulté le 28 mai 2024.

continuait à chanter des choses comme une ballade [...]. Pour l'opéra-rock c'est la voix qui compte²². »

Les personnages de l'opéra-rock – et les airs qui leurs sont associés – s'imposent comme les symboles de révolte contre les illusions sociales. Dans *Starmania*, Marie-Jeanne est un personnage créé en référence à Woodstock. Rêveuse et lyrique, elle n'en est pas dénuée de cynisme et ironise à de nombreuses reprises sur les illusions télévisuelles et cinématographiques. Ses chansons – certes complainte, slow et ballade – marquent une opposition au monde dans lequel elle vit par la reprise de poncifs liés à un monde passé devenu utopique, désormais cliché. Chanter « Stone, le monde est stone », c'est mettre en valeur l'inadéquation du personnage dans Monopolis, sa difficulté d'y survivre, tout en reprenant une formule aux rappelant les années soixante-soixante-dix. Les opéra-rock évoquent donc des héros du contre-courant, pour s'écarter de l'esthétique douceuse de la comédie musicale.

Œuvre du mouvement, du populaire, du révolté, du contre-temps, l'opéra-rock est la forme opératique renouvelée, populaire, désacralisée. C'est – en reprenant les éléments de la naissance du genre – un opéra très industrialisé.

Une genèse dans un tournant et dans un tourment

Starmania est une œuvre qui naît dans un tournant et dans un tourment : la fin des années soixante est pétrie de remous, la jeunesse se libère, et c'est toute la société française qui se transforme en profondeur. Les mouvements étudiants sont nombreux et l'on commence à percevoir une guerre des classes. En Amérique du Nord, banlieues et centres urbains sont en tension. Une partie de la jeunesse se sent déclassée et se lève contre les hommes d'affaires qui font de la politique et qui achètent les médias. À partir de 1979, le thatchérisme lance une politique de privatisation : pour les petits employés et les sans classe, l'avenir s'annonce sombre. La contre-culture punk naît au début de la décennie des envies de collectif et de décalage d'une jeunesse en rébellion. Le punk entend redonner un souffle nouveau au rock des années soixante, tout en luttant contre l'assise capitaliste et en développant une idéologie anti-autoritaire. Le slogan « No Future », issu du titre *God Save the Queen* des Sex Pistols, est d'ailleurs décliné dans *Starmania* par Johnny Rockfort (« Pas d'passé, pas d'avenir²³ ») et par Marie-Jeanne (« Y'a plus d'avenir sur la terre²⁴ ») comme un leitmotiv nihiliste qui exprime les tourments de la jeunesse désillusionnée. Toute l'Europe de la décennie traverse ce que l'on nomme

• 22 – *Ibid.*

• 23 – Dans *Banlieue nord*.

• 24 – Dans *Petite musique terrienne*.

« les années de plomb », caractérisées par la présence d'un activisme politique violent. Les attentats sont monnaie courante et les extrêmes qu'ils soient de gauche ou de droite s'affrontent. Les conflits politiques au cœur de *Starmania* trouvent ici leurs sources. En Allemagne, le FAR (Rote Armee Fraktion) et la Bande à Baader mènent la guérilla urbaine, posent des bombes dans les centres commerciaux et séquestrent des grands patrons : Hanns Martin Schleyer, capitaliste notoire, président de l'organisation patronale et ancien nazi est assassiné en 1977. Ces coups d'éclat susciteront l'instauration d'un climat sécuritaire appelé « l'Automne allemand ». En 1976, les Brigades Rouges italiennes (*Brigate Rosse*) abattent le juge Coco qui menait le premier procès antiterroriste ; en 1978, le groupuscule assassine l'ancien président du conseil Aldo Moro qui tentait une alliance historique entre le parti démocrate-chrétien et le parti communiste italien. Aux États-Unis, le climat est délétère : les revendications pour les droits civiques des Afro-Américains sont récurrentes. Le président Nixon, réélu en 1972, est mis à mal dans le scandale du Watergate et démissionne en 1974.

La genèse de *Starmania* est à l'image de ce contexte mouvementé. L'album rend compte des révoltes de la jeunesse et de la volonté de se dépasser dans un antidogmatisme parfois violent. Influencée par les opéras-rock américains aux rythmes et arrangements nouveaux, l'œuvre est perçue dans son argument dramatique et dans sa plume, comme contre-culturelle.

Grand admirateur de Gershwin et du rock américain mais également élevé dans une culture musicale embourgeoisée, Michel Berger s'est engagé dans le milieu des années soixante-dix dans des projets influencés par l'esthétique du *musical* : *Émilie ou la petite sirène* (1976), tout d'abord, fable télévisuelle sur le monde du *show-business* et des médias. Le titre *Ça balance pas mal à Paris* semble prémonitoire et tout à fait assorti à cette époque de renouvellement de l'esthétique de la chanson²⁵. Mais son projet phare depuis 1974 – *Angéline Dumas* – diverge des paillettes médiatiques et des strass *Lollipop*. Illustrant la théorie du syndrome de Stockholm, *Angéline Dumas* est un album concept enregistré à New York, qui devait relater l'enlèvement de Patricia Hearst par le SLA, un groupuscule d'extrême gauche en 1974 et l'aventure amoureuse de la protagoniste avec son ravisseur. Sous le pseudonyme « Tania », Patty Hearst participe à des actions de commandos. Porte-parole d'une jeunesse qui se libère, elle va alors critiquer le caractère « bourgeois » de ses parents ainsi que la domination masculine sous laquelle elle

• 25 – « J'veux faire un *show* (j'demande pas mieux) / Mets du nouveau (c'est tout c'que j'veux) / Mais j'veux pas copier Ginger Rogers / Pourquoi toujours America first? / *West Side Story* (c'est bien fini) / *Les parapluies* (c'était joli) / Mais je veux faire quelque chose à moi / Faudra travailler mais pourquoi pas? » (extrait du titre *Ça balance pas mal à Paris*, dans *Émilie ou la petite sirène*, 1976).

a grandi. Berger abandonne cependant le projet, peu satisfait de la qualité de sa plume, en manque de virulence.

Il décide d'appeler le parolier Luc Plamondon, dont il a découvert les textes sans équivoque dans les albums de Diane Dufresne, pour lui proposer son idée d'un spectacle où s'exprimerait son regard sur le monde contemporain et sa violence. *Starmania* voit le jour en 1978 sous la forme d'un album-concept (*Starmania, ou la passion de Johnny Rockfort selon les évangiles télévisés*), qui s'étoffe et devient un spectacle joué 33 fois au Palais des congrès de Paris en avril 1979. Exemple même du genre de l'opéra-rock français, et bien que peu joué à sa création, *Starmania* devient le symbole d'une réussite populaire, comme en attestent les multiples reprises entre 1980 et 2022²⁶.

Starmania de 1978 à 2022 : la plasticité de l'œuvre

Comment envisager de parler de la dramaturgie du spectacle dans la mesure où les versions successives ont tissé un ordre des chansons sans cesse remis sur l'ouvrage, et ont déstructuré rythmes, airs et textes ou au contraire, ont réinvesti des personnages, des fonctions, des scènes chantées? La matérialité de l'œuvre est ainsi problématique : mis à part les partitions des tubes de l'album concept, des enregistrements et une seule réalisation vidéo²⁷, l'œuvre repose sur l'immatérialité de son objet. Les versions québécoises ne sont plus éditées²⁸ et le livret du spectacle, en constante modification, n'a jamais été publié. N'est-ce pas ce qui fait sa spécificité? Œuvre frontière, à la fois visionnaire, post-moderne et post-apocalyptique, *Starmania* se réinvente sans cesse. Des premières sources d'inspiration aux différentes performances scéniques qui incarnent mais transforment le texte des chansons matérialisées (ou désormais dématérialisées) sur le support de l'*album*, l'œuvre est plastique et son genre reste encore à définir.

L'identification générique de l'œuvre est en effet passé d'« opéra » en 1978, à « opéra-rock » et même à « cyberpunk opéra²⁹ ». Le livret, lui aussi, n'a cessé

• 26 – La première reprise a lieu au Québec tout d'abord, puis en 1988 à Paris jusqu'en 1990 dans une mise en scène de Berger et Plamondon. À la mort de Michel Berger en 1992, l'opéra-rock revient dans une version détestée par France Gall, mais approuvée par Luc Plamondon, mise en scène de Lewis Furey, sur le modèle de *Tycoon* (la traduction anglophone du spectacle par Tim Rice). Elle durera jusqu'en 2001.

• 27 – Celle de 1988 au théâtre Marigny.

• 28 – On n'en conserve désormais que des traces inédites sur youtube.

• 29 – Courant de science-fiction dystopique qui se développe dans les années 1980, dont l'esthétique repose sur un mélange d'onirisme technologique et de déliquescence sociale. Le qualificatif est utilisé sur la page Wikipédia du spectacle, [<https://fr.wikipedia.org/wiki/Starmania>], consulté le 28 mai 2024. L'esthétique cyberpunk concerne souvent les imaginaires urbains, « technoca-

d'évoluer, jouant parfois sur une loi d'économie dramatique au profit de la force des chansons qui entretiennent le rythme de la dramaturgie. La mise en scène de Thomas Jolly a tenté de réhabiliter des personnages de la première version, tout en retravaillant le livret pour en accentuer la théâtralité. Outre les modifications tangibles dans les paroles et l'ordre des chansons, c'est la pratique même du spectacle vivant qui a mû l'œuvre au fil des versions. À l'annonce du retour de *Starmania* en 2022 à la Seine musicale de Boulogne, Thomas Jolly présente trois axes de travail autour du livret : une volonté marquée de redonner une place à la théâtralité ; par conséquent, un traitement de la dramaturgie plus linéaire qu'elle n'apparaît dans les versions précédentes (éviction du *Flashback* de l'acte I qui témoignait depuis 1988 de la rencontre de Johnny Rockfort et Sadia, par exemple) ; nécessité de réemployer des personnages disparus (le grand Gourou, en tête) avec l'intention de créer des échos dramatiques avec l'actualité sociale et politique (l'éco-anxiété, par exemple). On constate donc que la patte du metteur en scène est un élément clé de la maturation de l'œuvre. Avec Tom O'Horgan en 1979, *Starmania* campait un *show* scénique à l'américaine. La part visionnaire du spectacle est ainsi assumée : 3 écrans géants, 60 téléviseurs (synecdoques matérielles de l'intrigue) et une scène en pente douce s'ouvrant en deux occupent l'espace du Palais des Congrès. La succession de numéros tangible dans l'acte II se comprend donc dès lors où l'espace de la représentation est valorisé comme tel. En 1988, sur la scène du théâtre Marigny, c'est Berger et Plamondon eux-mêmes qui se lancent dans la mise en scène : dans la parfaite continuité des chansons de l'album qu'ils avaient créées dix ans plus tôt, leur mise en scène se recentre sur l'identité des personnages. Des chansons disparaissent comme l'interview des parents de Cristal ; le personnage du Gourou est évincé, ce qui recentre l'attention sur la politique totalitaire de Zéro Janvier ; Roger-Roger devient le seul chroniqueur journalistique, et sa perruque blonde plastifiée et parfaitement assumée robotise sans le déshumaniser totalement le personnage. Berger et Plamondon donnent ainsi à *Starmania* une esthétique dans l'air du temps, et plus seulement visionnaire. Avec Lewis Furey en 1993, c'est à une bande dessinée musicale que le public assiste. Pendant plus de dix ans, cette version occupera les scènes parisiennes (Mogador, Palais des Congrès et Palais des sports) et au fil des ans resserrera son esthétique comme sa dramaturgie : Roger-Roger initialement robotisé en scène disparaît complètement au début des années 2000 (Cristal et Zéro Janvier se chargent de la narration journalistique, et Marie-Jeanne accentue ses intermèdes

pitalistes » pour reprendre le qualificatif utilisé par Yannick RUMPALA (« Représenter le possible devenir de la ville technocapitaliste ? Retour sur l'imaginaire urbain du cyberpunk », in *Espaces et sociétés*, n° 184-185, 2022, p. 239-256, [<https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2022-1-page-239.html>], consulté le 28 mai 2024).

commentatifs comme s'il s'agissait de parabases). Le drame se retrouve donc profondément modifié compte tenu des choix scénographiques plus ramassés (les décors se résument à une ville-maquette, une tour-maquette, un écran géant et au café de la serveuse).

De *Starmania* et de ses mutations, il faut retenir qu'un genre de spectacle musical d'expression française naît. L'heure n'est plus à la plume douceuse de l'opérette, et l'album concept qui préside à la construction d'une fresque incroyable, relate de grandes problématiques sociales et politiques, construisant un spectacle engagé dont le drame est empreint de son actualité. *Starmania* est ainsi une œuvre où la dramaturgie repose non seulement sur le rapport entre la personne et son personnage promu par les médias et la scène, mais également sur le drame concurrentiel du rock et du disco à travers les protagonistes que sont Johnny Rockfort et Ziggy. C'est une œuvre métisse et médiane, de *pop culture* donc, qui émerge très fortement, et qui va pour les années à venir marquer la production de comédies musicales.

L'opéra du temps présent

On a souvent voulu voir en *Starmania* une œuvre visionnaire. Peut-être est-il préférable de la qualifier de futuriste. À certains égards, le drame est complètement ancré dans l'actualité des années soixante-dix et ressasse la chute des belles illusions portées par les années soixante. Ce mécanisme de désillusion sociale, politique, psychologique est finalement intemporel. Les tubes de Berger et Plamondon, au style « omnibus³⁰ », n'ont fait que systématiser les interrogations métaphysiques des personnages, permettant à tout un chacun de s'y retrouver au miroir : à quoi cela sert-il de vivre sans amour ? Comment peut-on faire briller son étoile ? Qu'est-ce que je vais faire aujourd'hui ? L'œuvre pose en définitive les mêmes problèmes d'actualité de 1978 à 2022. La question du genre, par exemple, si elle nous apparaît comme tout à fait contemporaine, se doit d'être recontextualisée dans les années soixante-dix, marquées par le développement des *gender studies* aux États-Unis. Sans en être une œuvre étendard, *Starmania* est traversée par ces questions et par la problématique des sexualités. Les figures masculines interrogent. Si Johnny Rockfort est l'archétype même du loubard, sa virilité est plutôt celle d'un romantique désenchanté puisqu'à l'instar des Étoiles Noires il fait partie de ces « gars qui se maquillent ». L'« anthropologie des femmes » qui se développe pendant les années soixante-dix trouve un écho fort dans les trois types d'héroïnes :

• 30 – Expression empruntée à Antoine ALBALAT pour décrire un « style tout fait [...] à l'usage de tout le monde [...] dont les expressions neutres servent à chacun » (*L'Art d'écrire : enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, 1899, rééd. 1992, p. 61).

l'hypersexualisation de la Baby Doll Stella s'oppose à la déssexualisation de la serveuse Marie-Jeanne, automate jamais comblée dans sa féminité. Cristal s'impose comme le stéréotype de « la petite fille en rose » qui embrassant la cause de Johnny passe d'étoile télévisuelle à étoile noire, allant jusqu'à devenir ce que les sociologues ont pu appeler une « crapuleuse³¹ ». Si les années soixante-dix marquées par l'androgynie de l'ère du disco voient se sensibiliser les rôles masculins, des figures qui jouent précisément avec cette bipartition stéréotypée du héros fort et viril et de la femme sensible et légère apparaissent progressivement sur la scène de comédie musicale. L'efféminé est un personnage léger et traditionnellement licencieux qui existe dans le music-hall depuis le début du xx^e siècle. Cependant, avec l'arrivée du rock, les figures scéniques s'obscurcissent : Ziggy et Sadia, dont l'acte II démontre qu'ils se côtoient, sont des figures ambiguës. L'androgynie de Ziggy renvoie à un phénomène construit par les médias provenant de la vague des jeunes interprètes de la nouvelle scène pop. Son nom et les endroits « très gais » qu'il fréquente sont un euphémisme dans une France où l'homosexualité n'est pas encore dépénalisée. Quant à Sadia, i.e.l emprunte aux figures propres au *cross-dressing*.

Les problématiques écologiques qui font écho à l'éco-anxiété actuelle relèvent du même ancrage temporel. Bien avant les théories de l'anthropocène qui seront développées dans les années 2000, *Starmania* laisse transparaître des préoccupations écologiques fortes dans ce monde post-apocalyptique et anthropocentré. La ville tentaculaire de Monopolis est surpeuplée, et toute la nature y est domestiquée. « Un enfant de la pollution » décrit avec précision le *modus vivendi* d'une jeunesse étouffée dans les affres d'une ville irrespirable. Le motif du retour à la nature n'est pas seulement abordé dans un moment de débat politique entre Zéro et le Gourou ; il s'avère aussi un mobile de violences sociales. Quant à Marie-Jeanne qui sert une nourriture aseptisée, elle possède le désir secret voltairien d'aller cultiver un jour ses tomates. Dans les années soixante-dix, le contexte de la Guerre froide a favorisé l'émergence de nouvelles peurs en Europe, dont celles liées à l'armement atomique. Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, la Guerre froide terrorise (missiles de Cuba en 1962 ; le téléphone rouge en 1963 entre Washington et Moscou pour éviter de détruire le monde). La politique de la détente aboutit en 1968 à la signature d'un traité international sur la non-prolifération des armes nucléaires, mais les centrales se multiplient dans les années soixante-dix. Dans ce contexte de peur du nucléaire civil s'installent une prise de conscience et la contestation des impacts environnementaux de cette source d'énergie. Zéro Janvier base sa campagne sur l'édification du nouveau monde atomique, dont le slogan

• 31 – RUBI Stéphanie, *Les « crapuleuses », ces adolescentes déviantes*, Paris, PUF, coll. « Partage du savoir », 2005.

est chanté comme une berceuse. Dans ce nouveau monde atomique « où l'homme ne sera plus esclave de la nature », cette dernière est associée au passé nostalgique, c'est-à-dire à un Âge d'or archaïque. Le Gourou, en revanche, prône un retour à une vie naturelle qui trouve ses échos dans l'après-Woodstock comme une sorte d'esthétique *New Age*. Figure libérale, le Gourou invite à la paranoïa et aux mœurs les plus licencieuses, faisant du retour à la nature un outil de sectarisme.

Bien avant que la télé réalité des années 2000 n'envahisse les écrans, *Starmania* raconte le pouvoir des médias et la frénésie de vouloir être une star. Luc Plamondon était fasciné par la surmédiatisation : en 1976 au Québec, la télévision proposait davantage de chaînes qu'en France et Luc s'inquiétait des conséquences que son pouvoir pouvait exercer. Inspiré par le précepte d'Andy Warhol « *In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes*³² » (« À l'avenir, chacun aura droit à 15 minutes de célébrité mondiale »), Luc imagine la thématique de l'émission télévisée animée par Cristal. « *Starmania* » inaugure ce concept de *show* télé où la mise en scène de soi et la performance permettent de se démarquer. Chacun peut s'illustrer en faisant son numéro. « *Starmania* » est l'exemple même de ce que Lipovetsky et Serroy nomment « l'âge écranique³³ », dont l'un des phénomènes est l'excès d'images. Surmédiatisée, l'apparence est au cœur des ambitions de tout un chacun peut accéder au rang du héros du *star system*. L'œuvre de Berger et Plamondon est aussi un puissant réquisitoire contre les « mass médias » qui sous couvert de valoriser un personnage lambda le détruisent. Zéro Janvier le sait et en maîtrise toute la subtilité. La télévision est donc dénoncée comme étant ici un outil qui sert le totalitarisme. Les refrains que multiplie le journaliste robotisé Roger-Roger renvoient aux stratégies de l'info en continu et stigmatisent une société figée dans laquelle rien n'évolue, mais tout se répète (« À la une de ce soir / Toujours les Étoiles Noires »). Roger-Roger est ainsi un faux évangéliste puisqu'il n'apporte plus la bonne nouvelle, mais – tel Big Brother dans le roman *1984* d'Orwell – impose une voix dogmatique écrasante qui abrute les peuples.

Les tubes désormais passés à la postérité, ce que l'on a voulu qualifier de visionnaire s'est perpétuellement actualisé, matérialisé, dans l'expression même de sa vanité et de sa désuétude. Chansons désormais reconnues et patrimoniales, aux nombreuses reprises populaires (symphoniques, publicitaires, télévisuelles, mais aussi karaokés...), elles ne cessent d'interroger le monde contemporain dans ses fractures, se nourrissant de ses mouvements et ses lacunes, suscitant un objet indéfiniment post-moderne et perpétuellement d'avant-garde.

• 32 – Andy Warhol reprend ici un propos du photographe Finkelstein qu'il cite dans le catalogue d'une exposition au Moderna Museet de Stockholm (février à mars 1968).

• 33 – Voir LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007.

Un spectacle mythique parmi les mythes

Devenu œuvre patrimoniale dans la culture française, l'opéra-rock de Michel Berger et Luc Plamondon est mythique parce qu'il se nourrit de références mythiques et qu'il en produit de nouvelles. Les archétypes et mythes fondamentaux jalonnent l'œuvre : la Tour Dorée n'est pas sans évoquer celle de Babel et sa destruction par Dieu à cause des excès d'orgueil des Hommes. La recherche du soleil par Marie-Jeanne ou l'aspiration à la lumière des projecteurs de Ziggy condamnent systématiquement à la mort et ne sont pas sans rappeler le mythe d'Icare qui au plus près du Soleil se brûle les ailes et disparaît dans les abysses. Stella Spotlight chante par ailleurs qu'elle chute « de son Acropole », passant de « Déesse de l'amour » (Aphrodite), « Déesse de la guerre » (Athéna) au rang d'anonyme. C'est le télégramme de Zéro Janvier, la décrivant en « Reine de Saba », qui lui offrira la lumière et la couleur d'une gloire nouvelle. Monopolis, inspirée par la ville souterraine de Montréal et ses 32 kilomètres de galeries où se perdent les foules renvoie aux dédales labyrinthiques chantés par les Grecs ou aux cercles concentriques de l'Enfer où sont précipités les damnés que Dante Alighieri évoque dans *La Divine Comédie*. Car la damnation est présente dans *Starmania*. Faire parler de soi, devenir une star, être reconnu ne se conçoivent pas sans avoir pactisé et c'est Sadia qui incarne cette figure diabolique et faustienne. *Starmania* offre également une lecture mythologique plus contemporaine et concentre ce que Philippe Sellier a pu nommer des mythes nouveau-nés³⁴ qui sont en quelque sorte la métaphore de l'époque contemporaine et de ses problématiques. La « Baby Doll » glamour ou l'extravagant Ziggy (inspiré du personnage Ziggy Stardust de Bowie) sont les avatars d'un *star system* que Cristal promeut dans son émission à succès. Le mythe de l'An 2000 apparaît à la création de *Starmania* comme une utopie (« Dans les villes de l'an 2000 / La vie sera bien plus facile ») et figure en 2022 comme un souvenir nostalgique qui panse les plaies d'une société malade. Dans leur programme politique, le Gourou comme Zéro Janvier offrent la promesse d'un nouveau paradis terrestre, le premier par un retour à un Âge d'or de la nature, le second en prônant une société idéale extra-terrestre.

Une tragédie moderne et classique

Si Berger et Plamondon souhaitaient une œuvre « très fantaisiste », se méfiant du *topos* du « mal de vivre », *Starmania* est malgré tout devenu le spectacle noir que l'on connaît dans lequel la décadence des êtres est une conclusion implacable. La

• 34 – SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55 : « La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle », 1984, p. 112-126.

mort rôde à tout instant dans le spectacle, de *Quand on arrive en ville* en passant par la tentative de suicide de Stella Spotlight, jusqu'à la conclusion de l'œuvre qui s'achève sur le mot « mourir ». *Le Monde est stone* peut être vu comme un cliché tragique du suicide final du personnage principal, mais il engage une vraie réflexion sur le monde contemporain. Quand Marie-Jeanne part à la recherche du Soleil, elle se libère de sa condition et ce choix la fait mourir aux souterrains pour l'élever à la lumière. Mais comme Icare, elle chute en offrant à la dramaturgie de *Starmania* l'expression d'une tragédie moderne du progrès. L'Icare antique pouvait déjà être perçu comme une figure de l'orgueil et des excès du progrès. Or, c'est le même orgueil qui a engendré l'univers carcéral de Monopolis. Marie-Jeanne, coincée dans le personnage d'automate social, s'extrait des souterrains à la recherche du soleil comme s'il s'agissait d'une échappatoire au progrès. Cette fuite est assumée comme une mort (« Venez plutôt m'abattre / Pour m'empêcher d'souffrir »). *Starmania* met en valeur un monde moderne en ruine allant inexorablement à sa perte : « Plus on évolue et plus on rétrograde », lance le Gourou dans *Paranoïa*. La société qui se construit par anticipation est une société dystopique. Les arguments liés au progrès et à l'évolution sont chargés de connotations péjoratives. Derrière le cliché prometteur du monde idéal de Monopolis se trouve en fait une prison à l'image des souterrains de la ville. La chanson *Il se passe quelque chose*, dans laquelle se trouvent tous les ingrédients propres à l'anticipation, dénote un idéal humain trop calme. La cité moderne, sans autres dieux que Télé Capitale, efface les repères du temps (« il n'y a plus d'étés [...] il n'y a plus d'hivers ») et de l'espace. Seuls les personnages deviennent les points de repère d'une société des classes qui lutte désespérément pour se faire reconnaître. Fable jouant sur les illusions et les rêves à la manière de Shakespeare, reposant sur des ruptures dramatiques et des commentaires désillusionnés à la manière de Brecht, *Starmania* repose sur l'image de l'Homme moderne dans sa solitude au monde que *Les uns contre les autres* dépeint avec force.

Le projet scientifique

Les études cantologiques existent depuis une trentaine d'années. Sous l'impulsion de Stéphane Hirschi qui en a créé le néologisme, la cantologie s'intéresse à la chanson non seulement comme genre à part entière, mais également un tout organique dont les analyses reposent sur le texte, la musique, l'interprétation (vocale et scénique) et la médiatisation. L'approche cantologique recouvre divers champs disciplinaires : littérature et linguistique, esthétique, musicologie, sociologie, histoire et sciences de l'information et de la communication. Les trois jours de colloque ont largement permis d'interroger les chansons de *Starmania*,

devenues des tubes, comme phénomènes de création, d'interprétation et de circulation culturelle. La communication de Joël July et Stéphane Chaudier invite à cet égard à définir l'esthétique métachansonnière de l'opéra-rock au prisme, et à la faveur, d'enjeux sociaux et culturels dans les années soixante-dix. À travers ses chansons, nous souhaitons montrer comment *Starmania* était devenu une œuvre fondatrice pour le spectacle musical populaire francophone tant dans son processus de création (écriture textuelle et musicale, mise en scène, arrangements), de production, de commercialisation, de réception. Spécialiste des albums concept, Julia Kuzmina montre la force structurante de l'album de 1978, tant au service de la diégèse que de la scène.

La seconde journée du colloque, dédiée aux études dramaturgiques et aux enjeux dramatiques, a offert des analyses sur la construction des personnages, leurs actes et leur discours ou sur les données politiques et existentielles du drame. Le rapport de l'individu aux diktats sociaux dans un monde totalitaire aseptisé et dogmatique a pu être interrogé par Carole Auroy comme Bernard Jeannot-Guérin. Tout l'enjeu du discours des personnages est de « pouvoir dire pourquoi [ils] existe[nt]³⁵ » et le mode discursif chanté doit alors être appréhendé dans sa forme lyrique comme dans son usage expressif et ses fonctions émotionnelles. Défini par Berger comme étant « très vocal », *Starmania* pose le problème de la voix, de son identité et de sa performance. C'est ce que l'on peut conclure des travaux de Catherine Rudent et Céline Pruvost. La notion de tube se fondant notamment sur l'importance de la mélodie, l'analyse des musicologues et l'intervention de Serge Perathoner ont permis de réfléchir au type de rock écrit par Michel Berger. La musicalité de la plume de Luc Plamondon, novatrice pour la France des années 1970, conforte cette esthétique rock tandis que les thématiques abordées par le parolier renvoient les figures féminines de *Starmania* aux problématiques de la chanson réaliste. Audrey Coudeville s'est ainsi interrogée sur la possibilité du renouveau de la chanson réaliste en proposant une analyse plus particulière de la figure de Marie-Jeanne la serveuse automate. Dans ce maëlström chansonnier, n'ouvre-t-on pas avec ce spectacle une voie à une *pop culture* originale ? En outre, quels sont les enjeux commerciaux et sociologiques liés à la discographie et à la production d'un spectacle d'une telle ampleur ? Si chacune des versions a été l'occasion de populariser des interprètes devenus des stars, en quoi le choix du chanteur possède-t-il un impact dans ce spectacle qui d'ailleurs pose le problème du « startiste » – selon l'expression employée par Stéphane Hirschi dans sa communication – et de sa pérennité ? En tant que « forme superlative,

• 35 – *Le Blues du businessman*.

ou mieux, hyperlative de la nouvelle modernité³⁶ », la stratégie médiatique de *Starmania* n'est-elle pas une idéologie dramatique³⁷ ?

Œuvre de *pop culture*, *Starmania* est un opéra méta-médiatique pertinent pour les *cultural studies* en ce qu'il mène une réflexion sur la jeunesse et les formes de la contre-culture. En analysant le discours journalistique de Roger-Roger, Julien Baldacchino contribue à montrer combien l'ère du tout média devient la nouvelle voie/x de la comédie musicale à la française, Plamondon et Berger allant même jusqu'à remplacer le chœur antique de la tragédie la plus académique par la ritournelle désespérante « À la une de ce soir, / Encore les Étoiles Noires³⁸ ». Pourtant, il s'agit bien d'une œuvre classique de la chanson française (l'apparition de certains textes aux épreuves du BTS et du brevet des collèges semble l'attester, d'après les travaux de Sarra Khaled). Cécile Prévost-Thomas, par ailleurs, engage une réflexion sur la réception, notamment à travers les stratégies de séduction du public, et d'envisager le processus de « projection identification³⁹ » dont parle Edgar Morin, qui rallie l'œuvre à une culture médiatique jeune. C'est bien d'un attachement affectif entre un public intergénérationnel et une œuvre que la sociologue qualifie de « sphère de résonance » qu'il s'agit.

Finalement, ce colloque a cherché à montrer comment *Starmania* peut-il plaire encore aux nouvelles générations. Certes classique, l'œuvre repose sur le constat d'une actualité en déperdition et se positionne comme une œuvre d'anticipation aux enjeux désespérément actuels. L'œuvre ne cesse d'interroger signale finalement Julie-Sylvie Monrapha, et d'une version l'autre, *Starmania* réalise *Le rêve de Stella Spotlight* devant son miroir : immortellement belle, l'œuvre gagne son pari d'une vie éternelle.

• 36 – LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *op. cit.*, p. 74.

• 37 – On le constate avec l'appel à casting concernant la production 2020 du spectacle : l'en-tête « Et si c'était vous ? » est une stratégie marketing populaire qui redouble l'argument même du spectacle.

• 38 – Scie issue du journal de Roger-Roger, qui revient de manière entêtante tout au long de l'œuvre.

• 39 – MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 8.