

Introduction

La comédie musicale est un genre théâtral à part entière. D'une importance capitale dans les pays anglo-saxons, on retrouve des comédies musicales sur les plateaux en France, majoritairement à Paris. Ce genre mêle plusieurs formes d'expression artistique : la danse, le chant et le jeu théâtral. Ce mélange d'arts se concrétise dans la figure de l'interprète de comédie musicale, à la fois comédien-ne, chanteur-euse et danseur-euse. Nous avons recueilli 4 témoignages en menant des entretiens avec plusieurs professionnel-les et une amatrice, aux vies et aux carrières assez diverses.

Parties prenantes majeures dans la réalisation des spectacles vivants que sont les comédies musicales, ces artistes incarnent la finalité d'un travail collectif impliquant de nombreux pôles. À travers ce rapport, nous dresserons le profil de ce métier, dont l'organisation reste souvent méconnue. Dans un premier temps, nous présenterons le métier de comédien-ne-chanteur-euse-danseur-euse dans ses différentes facettes. Puis, dans un second temps, nous étudierons les dynamiques en jeu pour les comédien-nes, aussi complexes soient-elles, dans leur force mais aussi leur fragilité dans le contexte contemporain.

Sommaire

Introduction	2
Méthodologie de l'enquête	4
Les interviewé·e·s	5
Axel Prioton-Alcala	5
Thomas Bernier	6
Jeanne Ignatieff	6
Elise Chalet	6
Notre choix du métier	7
Acte I : Lumière sur un métier	8
A - Tour d'horizon du métier	8
B - Un processus de professionnalisation	9
C - L'écart prescrit-réel	10
D - À bras le corps	11
E - L'art de l'échec	12
Acte II : L'envers du décor : dynamiques professionnelles et tensions contemporaines	13
I - Le tout ou les parties : les acteurs d'une comédie musicale	13
A - Un métier en trois actes	13
B - Vers une pratique artistique unique ?	15
II - Au cœur d'un tissu complexe d'interdépendances	16
A - Un travail en chœur	16
B - Une symbiose bien orchestrée	17
III - Quand le rideau menace de tomber	19
A - Une nouvelle mélodie	19
B - Un contexte politique défavorable	21
C - Des planches à l'écran	21
Conclusion	24
Bibliographie	25
Articles	25
Sites internet	25
Oeuvres théâtrales	25
Oeuvres cinématographiques	26
Vidéos	26
Figures	26

Méthodologie de l'enquête

Afin de mener à bien notre enquête métier dans le cadre de l'UV PH13, nous avons privilégié les entretiens en présentiel, sans enregistrement. Nous avons ainsi pu rencontrer à Paris trois professionnel·les interviewé·es. Puis, nous avons contacté une personne amatrice (ancienne étudiante en Hutech) avec qui nous avons échangé par téléphone. Nous n'avions ni le temps ni l'opportunité de nous immerger pleinement dans l'environnement de la comédie musicale (montée sur scène, observation des entraînements, etc.). Cependant, les retours des personnes interrogées ont enrichi nos connaissances préexistantes ainsi que notre réflexion et permis de construire ce rapport.

Les entretiens étaient des discussions libres durant lesquelles nous avons abordé plusieurs aspects : leur quotidien professionnel, l'organisation de leur emploi du temps, leur rapport aux disciplines artistiques qu'ils pratiquent, leur appréhension de la scène vivante et directe...

Nos interviewé·e.s travaillent tous à Paris. Il fut donc assez aisé de les rencontrer entre deux castings ou sessions d'écriture.

Les interviewé·e·s

Nos trois interviewé·es principaux·ales sont des professionnel·les exerçant leur métier à Paris. Chacun·e ayant une expérience singulière, leurs témoignages nous ont été précieux pour éclairer un métier difficile à appréhender sans le vivre. Nous avons également tenu à interviewer une personne amatrice, dont les remarques et l'expérience ont enrichi notre démarche. Afin de pouvoir identifier d'éventuelles différences de genre dans le milieu de la comédie musicale, nous avons veillé à une certaine diversité dans nos interlocuteur·ices.

Axel Prioton-Alcala

Notre premier entretien s'est déroulé avec Axel Prioton-Alcala, la trentaine, dont le CV peut paraître plutôt original. Il est en effet titulaire d'un diplôme d'ingénieur d'AgroParisTech et d'un master de jeu vidéo et science cognitive. Découragé par les revers de son futur métier d'ingénieur, il n'aime pas la routine et trouve son compte dans le spectacle vivant. Formé en percussions depuis très jeune, et ayant passé le bac de théâtre en candidat libre, il se dirige alors vers les Cours Florent. Il y suit pendant un an la formation en comédie musicale à Paris, puis y intègre la classe libre¹. Après avoir obtenu cette dernière année, il entre dans le monde sauvage des castings et des contrats, se faisant recruter dès le spectacle de fin d'année pour un rôle dans une adaptation de série télévisée sur scène. Puis il enchaîne les contrats — où le droit du travail est plus ou moins respecté d'ailleurs. Il participe à plusieurs projets d'écriture au sein de groupe amateurs, menant de son côté des contrats professionnels : théâtre immersif (où une soixantaine de spectateurs jouent eux-même un rôle), des projets subventionnés publiquement (l'échelle diffère drastiquement puisque la volonté de rentabilité y est presque absente) en plus des projets de théâtres classiques. De plus, il surtitre le spectacle du « Roi Lion² », joue pour Disneyland, et prépare le festival *Off* d'Avignon³ (au moment où nous avons pu nous entretenir avec lui). Il gère souvent plusieurs contrats en parallèle. Par exemple, la comédie musicale de « *Tom Sawyer*⁴ » fait encore quelques spectacles en France, Axel y jouant « Joe l'indien », il continue de signer des contrats avec la boîte de production depuis plusieurs années, tant que le spectacle n'est pas arrêté.

¹ La classe libre des cours Florent correspond à la formation la plus prestigieuse de l'école privée. Elle propose de former gratuitement une dizaine de personnes chaque année, triées sur le volet, pendant 1 an en comédie musicale et 2 ans en théâtre.

² Allers, Mechi, (1997). *Le roi lion*. [représentation théâtrale].

³ Le festival d'Avignon est un festival de théâtre annuel organisé dans la Cité des papes. Le festival « *In* » est constitué d'une programmation prestigieuse et souvent à subvention publique, quand le festival « *Off* » est un espace de liberté et d'initiatives indépendantes dans les rues de la ville.

⁴ Vital, (2017). *Tom Sawyer*. [représentation théâtrale].

Thomas Bernier

Le deuxième interviewé est Thomas Bernier, exerçant ce métier depuis moins d'une dizaine d'années. Son CV comprend des études dans le domaine publicitaire, mais surtout une appétence particulière pour le cirque et la danse. À l'origine dans une école de cirque, qu'il pratiquait comme hobby, il est recruté pour écrire le scénario du spectacle de danse de sa sœur, dans lequel est mis en scène un rôle masculin qu'il se retrouve le seul à pouvoir assurer. Il entre alors dans le monde de la danse. Très vite, il comprend que c'est ce qu'il souhaite faire de sa vie. Il oriente alors ses études de pub vers l'artistique puis entre en école de danse, à l'Académie Internationale de Danse (AID) de Paris. C'est par la danse qu'il entre dans le milieu de la comédie musicale, milieu où il prend sérieusement goût au jeu d'acteur. À présent, il est beaucoup plus dirigé vers le jeu que vers la danse. Il est aussi choriste dans plusieurs spectacles inspirés des films comme « *Grease*⁵ » ou « *West Side Story*⁶ ». Il se dit donc « comédien qui chante et qui danse ». Il participe à de nombreux projets, notamment pour aboutir à son intégration dans le milieu du cinéma. En effet, lors de notre entretien, il avait pu tenir très récemment un rôle dans le film de Marjane Satrapi : « *Paradis Paris*⁷ ».

Jeanne Ignatieff

Jeanne Ignatieff est notre troisième interviewée. Nous avons pu mener un entretien en sa compagnie dans un parc de Paris à côté de son lieu de travail : le théâtre St George. Elle travaille en effet au sein de ce théâtre, à mi-temps. À côté de ce métier, elle exerce celui de comédienne-chanteuse-danseuse, enchaînant les contrats. Elle pratique la comédie musicale en tant que passion, comme hobby depuis l'âge de 10 ans. Tout récemment sortie des cours Florent en comédie musicale, elle se crée un réseau et commence à se faire connaître. Pourtant, en tant que femme, elle témoigne d'une certaine difficulté à obtenir des rôles : il y a beaucoup plus de femmes que d'hommes qui auditionnent pour un nombre de rôle relativement équivalent. De ce fait, les recrutements sont différents en fonction du genre. Après l'obtention d'un contrat, elle n'a pas forcément ressenti de différence de traitement vis-à-vis du genre.

Elise Chalet

Notre dernier entretien fût mené à distance, quand les autres étaient directement en compagnie physique des intéressés. Notre dernière interviewée, Elise Chalet, se trouve d'ailleurs être une ancienne Hutech. Elle est à présent ingénieur GU-MPI, travaillant en tant que cheffe de projet à la direction de la transformation publique. Introduite dans le monde de la comédie Musicale par l'association de « La com' » de l'UTC, elle y effectuera plusieurs rôles : danseuse puis metteuse en scène. Elle participe, après avoir quitté l'UTC, aux décors/lumières de la compagnie d'amateur-ices « *Rise Up* ». Elle sera ensuite danseuse et conceptrice lumière pour la compagnie amateur-ices « Les Odyssées Musicales », jusqu'à aujourd'hui.

⁵ Kleiser, R., (1978). *Grease*. Paramount Pictures.

⁶ Wise, R., & Robbins, J. (1961). *West Side Story*. United Artists.

⁷ Satrapi M., (2024). *Paradis Paris*.

Notre choix du métier

Nous avons choisi d'étudier le métier d'interprète en comédie musicale pour plusieurs raisons. Nous avons tou·tes les deux occupé des rôles clés dans l'association étudiante de « La com' », la troupe de comédie musicale de l'UTC. Il nous tenait à cœur de mieux comprendre les personnes qui exercent, à titre professionnel, ce que nous avons fait bénévolement pendant un an et demi.

L'idée provenait aussi de la volonté d'étudier un métier où la première volonté semble être d'exercer sa passion et de pouvoir en vivre. Nous avons été intrigué·es par un métier dont les coulisses sont peu connues et qui semble très éloigné des métiers traditionnels : instabilité, flou entre vie personnelle et professionnelle, complexité des conditions d'accès à un revenu stable, etc. Nous avons découvert que ce métier est très peu mis en avant en France, contrairement aux pays anglo-saxons qui disposent d'un grand nombre de formations dédiées.

Acte I : Lumière sur un métier

A - Tour d'horizon du métier

Dans le métier d'interprète de comédie musicale, la journée type n'existe pas. En effet, la répartition des séances de répétition et de spectacle dépend des contrats signés. Si chaque mois, plusieurs contrats peuvent être signés, on fait varier son emploi du temps à chaque nouveau contrat. D'après Jeanne, cette absence de journée type est notamment due au fait des plusieurs casquettes : « Cours, répét, spectacles, avec en plus une partie administrative et parfois une partie de création personnelle ».

Parfois, les contrats viennent à manquer, et les comédien·nes ont donc plus de temps à disposition, qu'ils ne perdent pas : ils vont voir d'autres spectacles pour rester à la page et s'entraînent dans les différentes disciplines qu'ils exercent (cours de chant, de jeu, de danse, de sport). Ils entretiennent leur corps. En dehors ou non de ces périodes de creux, le/la comédien·ne passe des auditions ou castings, afin d'être recruté·e et signer un contrat à nouveau.

Quand les contrats s'enchaînent, il leur faut gérer la comptabilité de leurs activités. À défaut d'embaucher un·e agent·e (ce que seul·es les plus célèbres peuvent se permettre de faire), personne ne le fait à leur place. Ils ne sont d'ailleurs pas particulièrement formés à cela au sein des formations qu'ils ont pu chacun·e suivre. Compter ses heures afin de pouvoir demander à toucher l'intermittence est une occupation que nos trois interviewé·es font très régulièrement et c'est d'ailleurs un point qui ne plaît pas à l'amatrice, la retenant alors en partie de se professionnaliser dans ce milieu. La dépendance à l'intermittence est plutôt commune aux comédiens. Un très petit nombre est assez connu pour ne pas avoir à en toucher puisque les contrats s'enchaînent et sont mieux rémunérés. Cette dépendance à l'Etat et à ses aides participent à un certain mépris du métier de comédien de la part de milieux plus stables et moins précaires.

Mais qu'est ce qu'un·e intermittent·e du spectacle ? (d'après France Travail⁸)

L'intermittent du spectacle est « un artiste, ouvrier ou technicien travaillant dans le domaine du spectacle ou de l'audiovisuel embauché en contrat de travail à durée déterminée (CDD)⁹ ». Iel alterne des périodes de travail et des périodes non travaillées. Pour obtenir une ouverture de droits aux indemnités d'intermittence, iel doit avoir travaillé au minimum 507 heures (ou 43 cachets) dans les secteurs et métiers du spectacle sur les 12 mois précédant la date de son contrat retenu pour l'examen de ses droits.

En plus de gérer son dossier d'intermittence et d'enchaîner les castings, le/la comédien·ne doit alimenter sa présence en ligne. En effet, l'idée selon laquelle avoir beaucoup d'abonnés sur les réseaux sociaux pourraient jouer sur le recrutement en casting semble plutôt vraisemblable pour l'un de nos interviewé·es. Quoi qu'il en soit, tous les professionnels interrogés possèdent un compte sur les réseaux sociaux qu'ils alimentent de photos d'eux sur scène ou d'annonce de leurs futurs projets. L'entretien de ce genre de compte

⁸ Francetravail.fr. (n.d.). *Intermittents du spectacle*. <https://www.francetravail.fr/spectacle/spectacle--intermittents.html> consulté le 13/06/25.

⁹ *Ibid.*

n'est pas anodin : « Il faut être présent sur les réseaux, ne pas se faire oublier, montrer qu'on existe » nous explique Thomas.

Pour finir, tous-tes nos interrogé-es nous l'ont confié ; une partie de création personnelle prend une place notable dans leurs emplois du temps respectifs. En effet, chacun-e d'elles/eux écrit de son côté une pièce de théâtre ou un scénario de comédie musicale, qui pour deux d'entre elles/eux, a pour vocation d'être jouée au festival *Off* d'Avignon. D'après l'un-e d'eux, c'est un moyen de compenser la frustration occasionnelle face à certains textes qu'ils doivent jouer. Parfois, son esprit créatif critique les propos de son rôle, écrits par l'auteur-ice, mais il est souvent difficile pour un-e comédien-ne de changer les lignes du texte qu'il est censé jouer : « on ne peut pas changer le texte donc parfois on le subit. » On écrit alors de son côté ses propres pièces pour « y mettre ses valeurs et ses messages ».

B - Un processus de professionnalisation

Pour chacun-e des interviewé-es, la première approche du métier fut l'amateurisme. En effet, ces dernier-ères sont pour la première fois monté-es sur le plateau d'un théâtre dans le cadre de la pratique d'un hobby (autant en danse, en théâtre, en chant ou en musique, voire même en comédie musicale directement pour Jeanne). Ils ont donc tous choisi à un moment donné que ce hobby/cette passion deviennent leur métier (sauf Elise). C'est bien la particularité centrale de ce métier : on ne le connaît qu'en l'essayant et on ne l'essaie qu'en le pratiquant dans la cadre amateur. En effet, bien qu'il existe certaines formations dans le milieu de la comédie musicale (les cours Florent, etc.), les personnes qui s'y engagent n'y sont jamais complètement novices. La présence d'une grande activité d'amateurisme (i.e. la multitude de troupe d'amateurs) permet alors l'existence de ces métiers du spectacle. C'est alors une particularité de ce métier de comédien-ne, qui l'éloigne d'autres métiers qui ne commencent pas forcément par une pratique amatrice.

L'un des premiers constats des entretiens que nous avons pu mener, c'est que ce processus de professionnalisation engendre de vrais changements dans l'expérience de la pratique. Il y a un « avant » et un « après » professionnalisation. Les professionnels ne pratiquent plus pour le plaisir mais plutôt pour le prochain casting. Toute la pratique artistique est presque devenue l'intention de progresser dans son métier, elle n'est plus anodine.

Le rapport à ses disciplines diffère entre amateurisme et professionnalisation : les comédien-nen viennent parfois à refuser certains projets, ou rôles obtenus à cause des contraintes administratives. En effet, il est parfois plus intéressant économiquement de conserver son intermittence que de la perdre et travailler pour un projet qui rapporte alors moins que l'indemnité. À contrario, parfois on n'a pas signé assez de contrat pour toucher l'allocation d'intermittence, on accepte alors tout projet, même ceux qu'on n'apprécie pas : la pratique devient alors alimentaire, ce qui peut paraître un peu paradoxal dans un métier qui provient souvent d'une passion.

On peut souvent, de plus, remarquer un certain écart de niveau entre les amateur-ices et les professionnel-les. Il est mentionné par l'un-e des interrogé-es professionnel-les qui participent encore parfois

aux spectacles d'une troupe d'amateurs : « l'amateurisme force à la passion puisqu'il n'y a que ça, mais le professionnalisme apporte l'efficacité de l'apprentissage et la capacité à prendre les directives et les appliquer ».

C - L'écart prescrit-réel

Il n'est absolument pas évident de définir clairement une fiche de poste du métier traité. En effet, étant un métier où on est soi-même auto-entrepreneur-se de son talent/corps, chacun-e le pratique avec beaucoup de marge de manœuvre, sans prescription universelle. On pourrait déceler un certain travail prescrit dans ce qu'ordonne le/la metteur-euse en scène durant les répétitions puis des spectacles joués par les comédien-nés. En effet, le/la metteur-euse en scène interprète le texte, qui lui aussi prescrit un certain comportement et un certain jeu, et demande aux acteur-ices d'interpréter physiquement ce qu'il décrit avec des mots. Au comédien-ne de s'adapter à la prescription, en proposant parfois sa touche, son interprétation, son jeu, etc. Mais cela est commun à toutes les formes de spectacle vivant.

Au sein de la comédie musicale, l'acteur-ice est l'aboutissement d'un investissement de plusieurs parties prenantes dans le spectacle. Celui/Celle-ci subit alors les attentes et les prescriptions de chacune de ces parties prenantes (cf. figure 1). L'orchestre réclame à l'acteur-ice d'être en rythme, de suivre ses notes. Les producteur-ices veulent que l'acteur-ice respecte la vision du/de la metteur-euse en scène (et un peu la leur). La production artistique, le travail du/de la comédien-ne, est alors l'aboutissement du travail de dizaines de parties prenantes invisibles. Elle/Lui est sous la lumière, tiraillé-e entre plusieurs injonctions au même instant. L'écart constitue alors le savoir-faire du/de la comédien-ne pour transformer des mots, des attentes et des indications en mouvement, en expression et en chanson.

L'écart est aussi présent à chaque passage sur scène, par exemple dans les moments d'improvisation ou « d'erreur » (qui sont inévitables, et même inhérents, peu importe le niveau), où le/la comédien-nés doit s'être assez approprié-e le texte et le personnage pour composer en direct, au delà de ce qui lui a été demandé-e de faire, seul-e ou avec ses collègues.

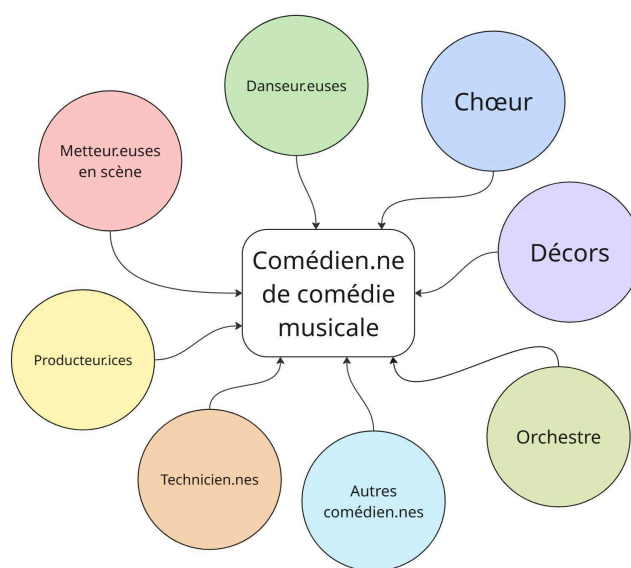


Figure 1 : Outil source de prescription subies par le/la comédien-ne de comédie musicale

D - À bras le corps

Le corps est évidemment au cœur du métier de comédien-ne de comédie musicale. Il lui permet de jouer, de chanter et de danser. De manière plus évidente que pour d'autres métiers, le corps est l'outil numéro un du/de la comédien-ne de comédie musicale. « Mon corps, c'est mon outil de travail dans toutes les disciplines » affirme Jeanne. Cela peut même aller assez loin, puisque si l'on est dans l'incapacité physique ou psychologique d'assurer son rôle pendant une représentation, il n'y a souvent personne qui peut nous remplacer. « On ne peut pas juste annuler parce qu'on est malade ».

Au-delà d'être outil, le corps est aussi sujet, origine de la production artistique pour le/la comédien-ne. Quand sur scène le corps est sujet (c'est à dire qu'il est vu comme origine d'un mouvement), il est davantage objet à d'autres moments, notamment lors des processus d'audition. On juge alors le corps de l'auditionné-e, cherchant en lui les caractéristiques physiques spécifiques au personnage qu'on souhaite mettre en scène : le poids, la taille, la couleur de peau ou la couleur de cheveux sont alors des éléments déterminants quant à l'obtention d'un rôle. L'un-e des interviewé-es décrit même l'orientation sexuelle comme critère pour jouer certains rôles où la question est centrale. En effet, on cherche parfois des acteur-ices ayant la même orientation sexuelle que le personnage qu'ils doivent jouer, dans un souci de représentativité. Évidemment cela ne plaît pas à tout le monde quand ces pratiques n'ont pour seul but que le marketing et non le fait de passer un message selon cet interviewé-e.

Si le corps est davantage objet durant les castings, il peut aussi bien l'être avant ces derniers. Pour l'un-e des interviewé-es, son corps a une valeur marchande dans le milieu du spectacle vivant parisien. Bien qu'il explique avoir cessé de le faire, iel nous avoue qu'il a longtemps mis en scène son corps sur ses réseaux afin d'en vendre la beauté, la jeunesse, la force et la santé et ainsi pouvoir accéder à des rôles spécifiques et faire bonne impression auprès des producteur-ices. Cette idée de vente de sa personne, devenue alors objet, peut paraître effrayante, mais c'est souvent la réalité spécifique du milieu. Et cette dynamique-là est encore plus présente chez les danseur-euses, dont l'apparence physique apparaît comme l'élément capital de leur métier. En effet, il est plus difficile de démontrer son bon jeu d'acteur-ice sur une photo que la force de son corps.

Si le corps est l'objet de travail des comédien-nes-chanteur-euses-danseur-euses, ce corps subit le temps qui passe et vieillit. Alors, les qualités recherchées dans ces corps changent. « Je n'ai aucune chance face à des jeunes de 18 ans » nous dit l'un-e des interviewé-es. « Mais je sais que je peux être retenu-e pour d'autres choses, comme mon jeu d'acteur-ice par exemple » ajoute-t-iel. En effet, puisqu'un corps plus vieux est moins recherché, on préférera en casting les comédien-nes/danseur-euses jeunes et dynamiques. Alors, il faut mettre en avant autre chose de sa personne pour obtenir son rôle. Pour Thomas, son jeu change la donne. Avec la maturité de l'âge et la pratique, le jeu change, il s'affine. Et c'est à ce moment-là qu'on peut décrocher des rôles importants, voire principaux.

E - L'art de l'échec

Pour finir, à travers les entretiens, nous avons appris qu'une grande partie du métier consiste à ne pas être retenu-e lors de casting, beaucoup plus qu'être retenu-e. Il faut alors savoir faire face à l'échec. Celui-ci est d'autant plus fort quand ses ami-es, elles/eux, obtiennent les rôles des castings qu'on a raté. Et d'après Jeanne, cela peut renforcer l'amitié entre les gens : « On peut passer de collègues à compétitrices et c'est normal. On peut être déçu-e pour soi tout en étant content-e pour l'autre mais c'est quelque chose qui s'apprend ».

Cet égo mis à mal par de nombreux refus pousse alors à développer une mentalité de progrès individuel constant pour réussir la prochaine audition. Cette dynamique induit alors une individuation sans cesse : on veut se différencier des autres afin de pouvoir remporter ce concours qu'est le casting. On n'est pas assuré-e de réussir ses castings, le métier est alors instable. Cette instabilité peut paraître comme un frein pour Elise, voyant l'instabilité et la précarité du métier face à elle quand elle y réfléchit. Pour autant, cette instabilité est justement ce qui est recherchée par les 3 autres. C'est alors un des avantages du métier ; on ne reste jamais au même endroit, on ne fait jamais la même chose.

Acte II : L'envers du décor : dynamiques professionnelles et tensions contemporaines

I - Le tout ou les parties : les acteurs d'une comédie musicale

A - Un métier en trois actes

Lorsque l'on parle de comédie musicale, l'esprit de chacun-e se tourne vers le triptyque chant-danse-théâtre, comme une combinaison en un même espace-temps de ces trois disciplines. Dans une production, on retrouve ces 3 pratiques artistiques sous différentes combinaisons, des artistes « monodisciplinaires » qui chantent, dansent ou jouent de manière plutôt exclusive, aux artistes « pluridisciplinaires » qui sont l'objet de notre étude, en passant par diverses hybridations. Par ce postulat, on peut observer le/la comédien-ne de comédie musicale comme un-e technicien-ne formé-e aux 3 arts. Iel doit savoir chanter, danser, et jouer la comédie¹⁰.

Chacune des ces trois disciplines demande un certain nombre de savoir-faire associé à certaines attentes de la part des producteur-ices, metteur-euses en scène et du public. Voici une proposition non exhaustive de celles-ci :

Discipline	Savoir-faire	Attentes
Chant	<ul style="list-style-type: none"> - Maîtrise de sa respiration - Maîtrise de son appareil vocal - Maîtrise de sa diction - Sens du rythme - Sens de la mélodie - Capacité d'interprétation - Capacité de mémorisation 	<ul style="list-style-type: none"> - Chanter juste - Chanter en lien avec le sens du texte et du personnage - Avoir un beau timbre - Être confiant-e en sa performance - Se coordonner avec d'éventuels partenaires
Danse	<ul style="list-style-type: none"> - Maîtrise de son corps et de ses mouvements - Sens du rythme - Capacité d'interprétation - Capacité de mémorisation 	<ul style="list-style-type: none"> - Faire les bon mouvements au bon moment - Se coordonner avec d'éventuels partenaires - Être confiant-e en sa performance
Théâtre	<ul style="list-style-type: none"> - Maîtrise de sa diction - Maîtrise de son corps et de ses expressions - Maîtrise de son appareil vocal - Capacité d'interprétation - Capacité de mémorisation 	<ul style="list-style-type: none"> - Dire ce qu'il faut - Communiquer les émotions - Se coordonner avec d'éventuels partenaires - Être confiant-e en sa performance

¹⁰ Ici, il faut entendre « jouer la comédie » au sens traditionnel de la pratique du théâtre sur scène, et non au sens comique que peut prendre cette expression.

On y voit alors les spécificités de chaque discipline mais aussi beaucoup de superpositions, que ce soit au niveau des compétences ou des attentes. La tableau résumant les compétences et les attentes pour un-e comédien-ne pluridisciplinaire serait donc beaucoup plus court que la somme des cases du précédent. Malgré ce socle commun, la plupart des professionnel·les du spectacle vivant choisissent de se spécialiser dans une seule des ces disciplines et d'y affiner alors ses capacités particulières. Et pour cause, les personnes que nous avons interviewé étaient assez claires sur le fait qu'un-e artiste « monodisciplinaire » sera « meilleur-e » dans sa discipline que la plupart des artistes pluridisciplinaires.

On distingue alors une vraie différence de formation et de statut entre le monodisciplinaire et le pluridisciplinaire dans la comédie musicale. En effet, les formations spécialisées pour la danse, le chant ou le théâtre restent prédominantes en France par rapport aux formations transversales. « Pendant longtemps on se formait en prenant des cours différents pour chaque discipline : chant, théâtre, danse¹¹ », explique Marie-Mathilde Heurtematte, membre de l'association « Music'All » — qui monte des comédies musicales en intégrant les enfants à déficience intellectuelle — et autrice d'un mémoire sur le sujet¹². On compte aujourd'hui une dizaine de formations à la comédie musicale en France, dont une seule publique avec un certificat reconnu par l'Etat¹³, contre des centaines en chant, en danse et en théâtre, notamment via la majorité des conservatoires¹⁴. De plus, la majorité de cette dizaine d'écoles est en fait constituée d'écoles de théâtre qui ont ouvert des cursus pour la comédie musicale bien après leur création. À titre de comparaison, c'est tout à fait l'inverse aux Etats-Unis ou en Angleterre, les berceaux du *musical* tel qu'on les connaît. L'immense majorité des formations au spectacle vivant se basent sur l'apprentissage combiné du chant, de la danse et du théâtre. Ces formations sont standards dans toutes les plus grandes écoles, et sont reconnues par l'Etat au même titre que n'importe quel diplôme du supérieur. « Si l'on veut travailler dans la comédie musicale, il faut être une triple menace : chanter, danser et jouer - et être très bon dans les trois »¹⁵ explique Bob Fosse, chorégraphe légendaire des plus grandes comédies musicales de Broadway.

La tradition artistique française voudrait alors des relations plutôt hermétiques entre les trois disciplines. En ce sens, le/la comédien-ne de comédie musicale figure donc comme une certaine exception, une nouveauté qui veut faire preuve d'une fluidité entre les disciplines à la manière anglo-étasunienne. Bien que l'objectif soit présent, la réalité est plus subtile. En effet, la plupart des personnes interviewées pour ce travail se définissait comme comédien-ne avant tout, qui sait aussi chanter et danser, notamment parce que c'était plus vendeur et pris au sérieux par les producteur·ices de spectacle. L'un-e de nos interviewé-e nous a même dit : « je préfère dire que je suis comédien-ne d'abord, quitte à dire plus tard que je suis aussi formé-e pour le chant et la danse, car sinon mes chances d'être pris-e au sérieux et donc retenu-e à une audition, sont bien plus faibles ». Le/la comédien-ne pluridisciplinaire se retrouve alors au milieu d'une tension, entre

¹¹ Heurtematte, Marie-Mathilde, (2016). *Modèle de la comédie musicale en France*.

¹² *Ibid.*

¹³ Il s'agit du Conservatoire Nadia & Lili Boulanger, qui délivre un certificat reconnu, qui n'est pour autant pas un diplôme d'Etat. Nous sommes alors en train d'étudier un métier qui ne possède pas de formation reconnue par l'Etat...

¹⁴ Site internet de l'Onisep. (2025). *Formation professionnelle de comédie musicale*. Consulté le 05/06/25. www.onisep.fr/ressources/univers-formation/formations/post-bac/formation-professionnelle-de-comedie-musicale

¹⁵ Interview du 29 mars 1980. (1980). [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dFI-TotOcmw>. Citation originale : « If you want to work in musical theatre, you have to be a triple threat : sing, dance, and act — and do all three really well ». Traduction personnelle.

maintenir plusieurs cordes à son arc et se concentrer sur l'une d'entre elles, nécessitant alors souvent de hiérarchiser.

B - Vers une pratique artistique unique ?

En prenant un peu de recul, on se rend compte que le fait de considérer la comédie musicale comme la somme de 3 disciplines est un paradigme en soi, remis en question notamment par nos entretiens. Il ne s'agit même pas de dire que le tout est supérieur à la somme des parties (car c'est en partie ce que nous avons fait), mais de tout simplement arrêter de voir ces parties. On parlerait avant tout de spectacle vivant dans son ensemble et dans ses facettes. Il est peut-être alors question d'une quatrième discipline, qui consisterait en l'art de fondre les trois premières ensemble. Pour les interviewé-es, d'ailleurs, c'est souvent la pratique d'une des disciplines uniquement qui a amené assez naturellement vers les autres, au sein d'une volonté de complétude. « Les trois sont complémentaires dans l'usage de son corps, sa voix, etc. » nous dit Jeanne.

C'est justement de cette complémentarité qu'il s'agit. Au-delà d'un apport mutuel, c'est un rapport transductif et intrinsèque qui relie le chant, la danse et le théâtre. Tout d'abord au niveau du spectacle, la musique fait avancer l'histoire ou nous fait comprendre l'intériorité d'un personnage (contrairement au théâtre musical où elle est davantage accessoire). C'est justement la raison pour laquelle le cliché du personnage qui commence à chanter n'importe quand existe ; ce n'est pas le chant qui surprend, mais l'expression de ses ressentis. Jeanne nous parlait à ce sujet de sa professeure de chant qui lui disait que le jeu théâtral est primordial dans la chanson, car « un personnage ne se met à chanter que quand les mots seuls ne suffisent plus à exprimer ce qu'il pense ». Il en va de même pour la danse, dans un sens comme dans l'autre. Les exemples sont nombreux, notamment le personnage de Glinda dans « *Wicked*¹⁶ » qui, grâce à sa chanson « *Thank Goodness* » laisse entendre qu'elle est malheureuse, alors même que tout le monde sur scène pense le contraire. Ou encore la fameuse scène du « *Cell Block Tango* » de « *Chicago*¹⁷ » où la chorégraphie nous laisse entendre que l'une des « tueuse de Chicago » est en fait innocente. Les trois disciplines fonctionnent en harmonie pour dévoiler une histoire et des personnages de la manière la plus complète possible.

Mais cette transduction ne se limite pas à la scène, elle est aussi au cœur du travail des comédien·nes pluridisciplinaires. Comme nous l'avons vu dans le socle commun des compétences et des attentes entre chaque discipline, le travail du corps pour la danse permet aussi de mieux maîtriser pour le chant ou le théâtre, la maîtrise de sa voix permet de mieux jouer, et la maîtrise du jeu théâtral permet de mieux exprimer une émotion lors d'une chanson et/ou d'une danse, etc. Il est d'ailleurs assez courant que ce soit un·e chorégraphe qui mette en scène les comédien·nes même sur des passages non dansés, car y demeure un travail de placement et de mouvement de son corps, similaire à la danse. Sur une scène de comédie musicale, même un·e comédien·ne « monodisciplinaire » en chant ou en danse doit savoir exprimer les émotions du personnage, montrant alors qu'une séparation en trois disciplines devient assez désuète dans une comédie musicale. Même en sortant du contexte de comédie musicale, tout·e chanteur·euse doit savoir jouer les

¹⁶ Shwartz, S., & Holzman, W. (2003). *Wicked* [Représentation théâtrale].

¹⁷ Foss, J., & Ebb, F. (1975). *Chicago* [Représentation théâtrale].

émotions de sa chanson et les chorégrapheur, tout-e danseur-euse doit savoir incarner un personnage, et tout-e comédien-ne doit savoir utiliser son corps et sa voix.

Face à ce constat, le/la comédien-ne de comédie musicale est alors au cœur d'un entre-deux, presque paradoxal, entre maîtrise de chacune des trois disciplines séparément et maîtrise d'un ensemble qui ne peut se découper en disciplines élémentaires. Le métier existe alors entre des frontières difficiles à définir, et au sein d'une double compréhension de son essence. C'est justement là que réside la définition du/de la comédien-ne de comédie musicale.

II - Au cœur d'un tissu complexe d'interdépendances

A - Un travail en chœur

Faisons maintenant un pas en arrière, pour élargir l'analyse du/de la comédien-ne isolé-e à l'ensemble auquel iel appartient. Si derrière chaque œuvre de spectacle vivant se cache une fourmilière de métiers, de personnes et d'éléments, se cache derrière chaque comédie musicale la plus grande des fourmilières. Il y a évidemment les comédien-nes sur scène, qui sont régulièrement plus nombreux que pour n'importe quelle œuvre puisqu'il faut souvent y compter des personnages principaux mais aussi un chœur et des danseur-euses. En plus de cela, il y a l'orchestre dirigé par le/la chef-fe d'orchestre, souvent dans la fosse, et souvent accompagné par des choristes en fosse pour assurer une base vocale solide aux choristes qui dansent sur scène. La dernière chose à ajouter sur scène est un ou plusieurs décors, composant l'espace scénique. Si l'on regarde derrière le rideau, on y retrouve d'autres types d'acteur-ices principales-aux : des costumier-es avec leurs costumes, des maquilleur-euses, des assistant-es de production chargé-es d'aider les personnes sur scène une fois en coulisses, des technicien-nes, etc. Tout ce beau monde s'étend jusque dans la salle, au fond de laquelle se trouve une régie, avec d'autres technicien-nes qui s'occupent de sonoriser et d'illuminer le spectacle grâce à des microphones placés sur les acteur-ices et dans la fosse de l'orchestre, et des spots de lumière partout sur la scène. Cette foule de personnes et d'objets fait l'une des particularités des comédies musicales par rapport à d'autres spectacles sans musique (et donc sans orchestre) ou sans danse, ou même sans décors.

Cette liste presque infinie de sujets et d'objets ne s'arrête pas là, puisqu'à chaque sujet correspond plusieurs relations avec tous les autres. Tous les éléments de l'œuvre interagissent de manière précise dans l'espace et le temps. Le danseur sait exactement derrière quel choriste passer en sortant de scène pour éviter de gêner la technicienne qui prépare un morceau de décor qui s'apprête à être amené sur scène. Le technicien sait exactement à quel moment éteindre puis rallumer le micro du quatrième choriste pour que ce dernier puisse faire un commentaire en « voix-off » depuis les coulisses. Chaque centimètre de l'espace de la salle, ainsi que chaque seconde de la durée du spectacle sont planifiés avec une précision chirurgicale. Non seulement chacun-e doit être précis-e et exact-e dans son rôle, mais aussi vis-à-vis du rôle des autres. Le succès d'une comédie musicale dépend de ce travail de coordination, pour que tout puisse se dérouler comme prévu, car la réussite est remise en question à chaque seconde de chaque représentation.

Cet équilibre qui se crée est d'autant plus crucial qu'il ne témoigne pas d'une hiérarchie stricte et verticale. Au cœur d'un moment musical, c'est le/la chef-fe d'orchestre qui impose le rythme, mais ce sont les

comédien·nes qui imposent l'espace, main dans la main avec les lumières et les décors. Souvent, au début d'une chanson, c'est le/la chanteur·euse qui déclenche le début de l'orchestre. En réalité, les relations de pouvoir sont sans cesse changeantes, car chacun dépend de quelqu'un à différents moments.

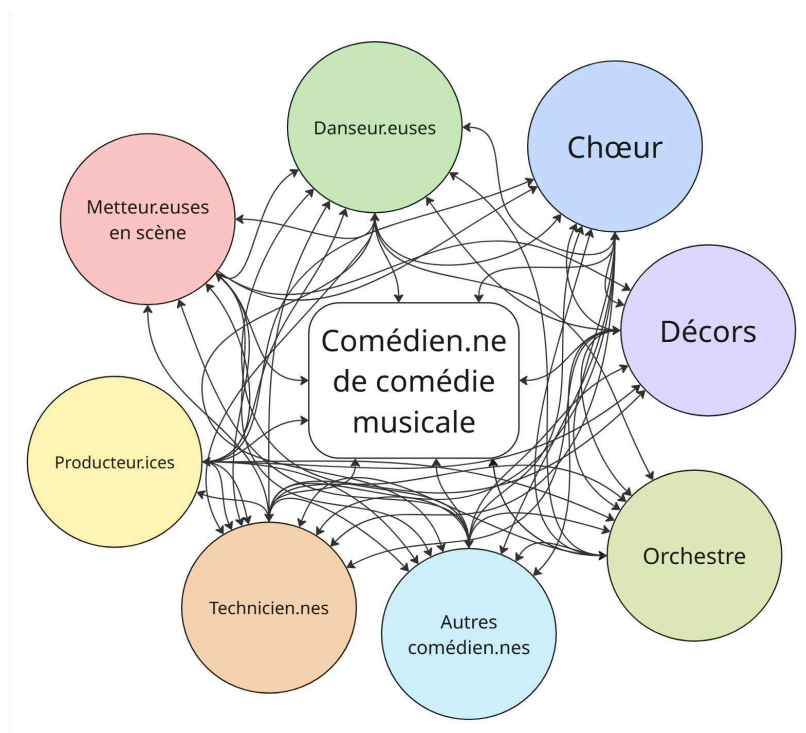


Figure 2 : Sources de prescription entre toutes les parties prenantes de la comédie Musicale

B - Une symbiose bien orchestrée

On arrive alors à voir une comédie musicale sous un autre angle, avec le/la comédien·ne pris au cœur d'un tissu de personnes et de relations de pouvoir changeantes. C'est alors là (entre autres) que réside le savoir-faire des comédien·nes comme de chacune des personnes en jeu, via l'écoute et ainsi l'équilibre entre réaction et proaction. Se joue alors un jeu d'attention permettant la réaction appropriée (qui va main dans la main avec l'improvisation quand elle est nécessaire).

Il manque cependant encore un dernier élément pour peindre un portrait complet ; le public. « Sans le public, il n'y a pas de théâtre. Ils sont le collaborateur final¹⁸ » aurait expliqué Bob Fosse à un ami. Un spectacle n'est qu'un spectacle aux yeux de spectateur·ices. Au delà du fait que chaque personne participant à la production sache qu'une audience est présente, celle-ci participe à l'ambiance de la performance, entre applaudissements, rires ou justement silence. Dans le cas particulier de la comédie musicale, le genre invite le/la spectateur·ice à participer davantage, notamment via les applaudissements qui n'interviennent pas qu'à la fin de la pièce, mais après presque chaque moment musical. Plusieurs classiques du genre exploitent d'ailleurs cette particularité pour inclure l'audience au spectacle, comme « *Cabaret*¹⁹ »

¹⁸ De l'anglais « Without the audience, there is no theatre. They're the final collaborator » prononcé par Bob Fosse d'après la légende. Source inconnue. Traduction personnelle.

¹⁹ Fosse, B. (Réalisateur). (1972). *Cabaret* [Film]. Allied Artists Pictures.

ou « *Chicago*²⁰ ». Dans ce dernier, l'héroïne Roxie Hart — qui vient d'échapper à la peine de mort pour avoir tué son amant grâce à une série de mensonges — monte alors son cabaret. Dans cette scène finale où le public applaudit la performance de la comédienne sur scène, il se rend compte qu'il est en réalité en train d'applaudir l'abject personnage lorsque celle-ci le remercie pour son soutien. Le quatrième mur est alors brisé, faisant comprendre au public que c'est lui qui participe activement au succès d'une criminelle, tournant en satire le rêve américain²¹.

Avec le public ajouté à l'équation, nous avons enfin une image assez complète d'une comédie musicale, qui est en fait l'ensemble qui contient tous ces éléments et leurs inter-relations. Si l'on reprend le schéma précédent, on peut y ajouter le public et voir alors l'ensemble qui advient.

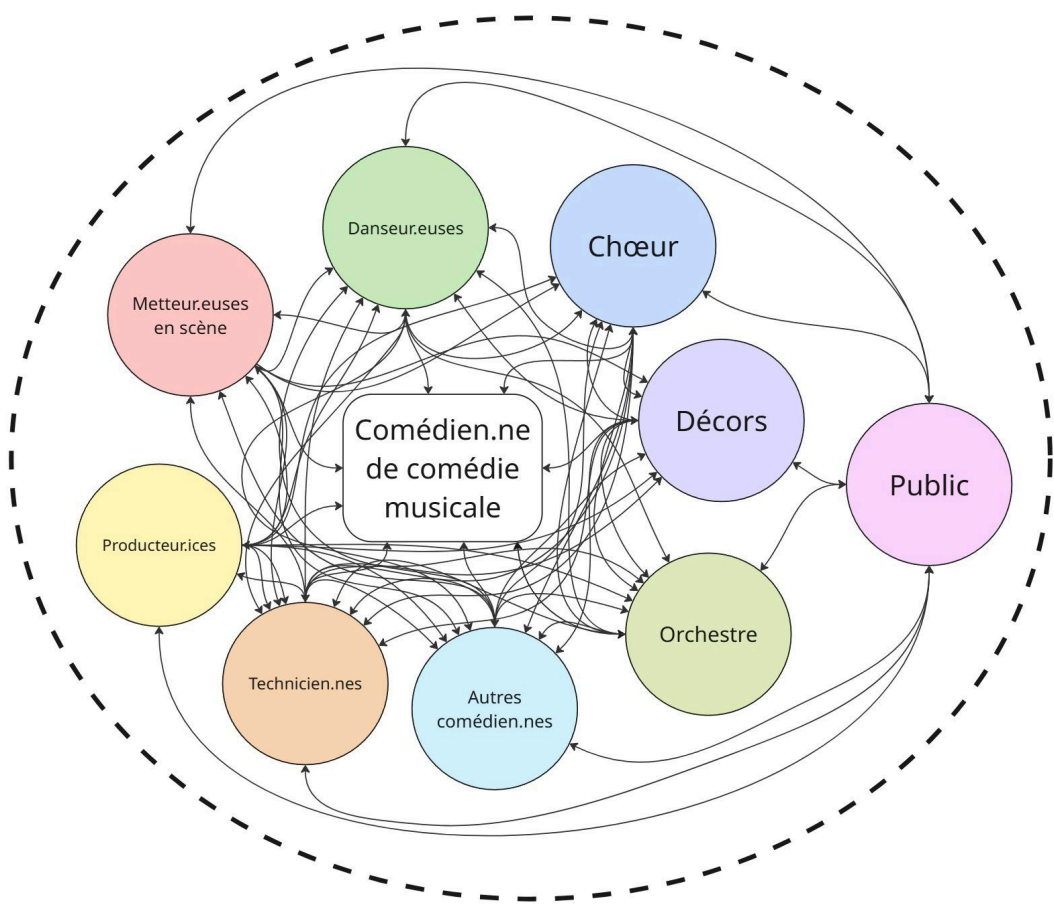


Figure 3 : Liens entre public et l'ensemble des liens entre acteurs qui crée la comédie musicale

Nous avons là l'apothéose de la comédie musicale comme d'une symbiose entre toutes ses parties, interdépendantes et constitutives, en parfait équilibre grâce au travail de coordination et d'attention de chacun-e.

²⁰ Foss, J., & Ebb, F. (1975). *Chicago* [Représentation théâtrale].

²¹ Lors de sa dernière réplique, Roxie s'exclame : « A lot of people have lost faith in America, and what America stands for, but I am the living example that good things happen to great people. So thank you, ladies and gentlemen, for making my dream possible. God bless America, and God bless you. »

III - Quand le rideau menace de tomber

A - Une nouvelle mélodie

Cette apothéose artistique vend effectivement beaucoup de rêves, mais la réalité est en plein changement. La comédie musicale étant un genre aux frontières de beaucoup d'autres, elle fait preuve de diverses évolutions récentes. En effet, pour des raisons économiques, de plus en plus de productions tirent le rideau sur les orchestres *live*, et ce au profit de bandes sonores préenregistrées. C'est d'ailleurs l'un-e de nos interviewé-es qui déplorait ce changement récent, qui forçait notamment les artistes à s'adapter.

Dans une logique administrative, les avantages sont nombreux ; une vingtaine de personnes en moins à rémunérer, à placer dans l'espace et éventuellement à emmener en tournée. Ces avantages séduisent de plus en plus de producteur-ices qui optent alors pour la *backtrack* plutôt que l'orchestre. Jusque récemment, l'usage des bandes son était davantage réservé aux productions amatrices (comme par exemple dans des établissements scolaires), mais elles font leur apparition sur les scènes de nos théâtres. En France, l'usage de la bande préenregistrée représente même la majorité des comédies musicales depuis les années 2000, comme « Notre-Dame de Paris²² », « Mozart, l'opéra rock²³ », « Les Dix Commandements²⁴ » ou « Roméo et Juliette, de la haine à l'amour²⁵ » pour en citer quelques-uns. Il n'existe à ce jour que quelques productions qui font encore le choix d'un orchestre live en France, notamment « Les Misérables²⁶ » et « La Belle et La Bête²⁷ ».

Bien que les scènes plus traditionnelles comme *Broadway* et le *West End* restent assez méfiantes par rapport à ce changement, certains spectacles ont franchi le cap, sous les feux d'un certain retentissement médiatique. C'est au passage du millénaire que la nouvelle a raisonné dans tous les médias spécialisés ; une nouvelle comédie musicale « Contact²⁸ » ouvre sa billetterie pour un spectacle entièrement préenregistré (y compris pour le chant). Bien que les retours étaient partagés sur la question, cela ne l'a pas empêché de remporter le tant convoité *Tony Award* pour « Best Musical » la même année. Depuis, plusieurs spectacles ont sauté le pas, faisant face à diverses difficultés. Le dernier en date, « *Here Lies Love*²⁹ » a dû plier face à la vive opposition de l'*American Federation of Musicians*, en acceptant d'employer douze membres de l'orchestre, au lieu de zéro.

La réaction générale du grand public à cette nouveauté reste cependant mitigée, puisque beaucoup considèrent qu'une comédie musicale doit être entièrement jouée en direct. Certains forums en ligne mettent en avant des réactions assez claires : « dans une comédie musicale, je pense que l'orchestre participe tout autant que les comédiens. [...] Je ne pense pas que ça soit ok de remplacer des vrais musiciens talentueux

²² Maheu, G., Plamondon, L., & Cocciante, R. (1998). *Notre-Dame de Paris* [Représentation théâtrale].

²³ Dahan, O. (2009). *Mozart, l'opéra rock* [Représentation théâtrale].

²⁴ Obispo, P., Florence, E., & Chouraqui, E. (2000). *Les Dix Commandements* [Représentation théâtrale].

²⁵ Presgurvic, G. (2001). *Roméo et Juliette : de l'amour à la haine* [Représentation théâtrale].

²⁶ Boublil, A., Natel, J.-M., Schönberg, C., & Kretzmer, H. (1980). *Les Misérables* [Représentation théâtrale].

²⁷ Woolverton, L. (1994). *La Belle et la Bête* [Représentation théâtrale].

²⁸ Decoufflé, P. (2015). *Contact* [Représentation théâtrale].

²⁹ Byrne, D., & Fatboy Slim. (2013). *Here Lies Love* [Représentation théâtrale].

par des enregistrements³⁰. » explique un internaute. Un metteur en scène dit à son tour : « avec une bande son, on se retrouve bloqués. Si l'enregistrement saute ou si le technicien rate son départ, 100% de la pression de rattraper l'erreur tombe sur l'artiste. [...] Je ne travaillerais plus jamais avec.³¹ ».

Par rapport à la symbiose que nous avons décrite plus haut, il est aisé de comprendre les implications d'un tel changement. En effet, au-delà de la suppression directe d'emplois et de la négation d'un savoir-faire essentiel au genre, la hiérarchie des acteur-ices n'est plus tournante mais entièrement dirigée par les bandes son dans ce cas. Alors que le format traditionnellement *live* des comédies musicales permet aux chanteur-euses d'imposer leur rythme à beaucoup de moments (notamment lors des silences théâtraux), la bande son renverse cet équilibre. La place à l'erreur est à l'improvisation disparaît lors de moments musicaux, le spectacle n'est plus entièrement *live*. Pour le dire simplement, une comédie musicale sans orchestre, ce n'est qu'une forme très organisée de karaoké³².

Pour visualiser ce propos, nous proposons de reprendre les schémas précédents en remplaçant le bulle « orchestre » par la bulle « bande son », à la manière de l'outil de prolétarianisation.

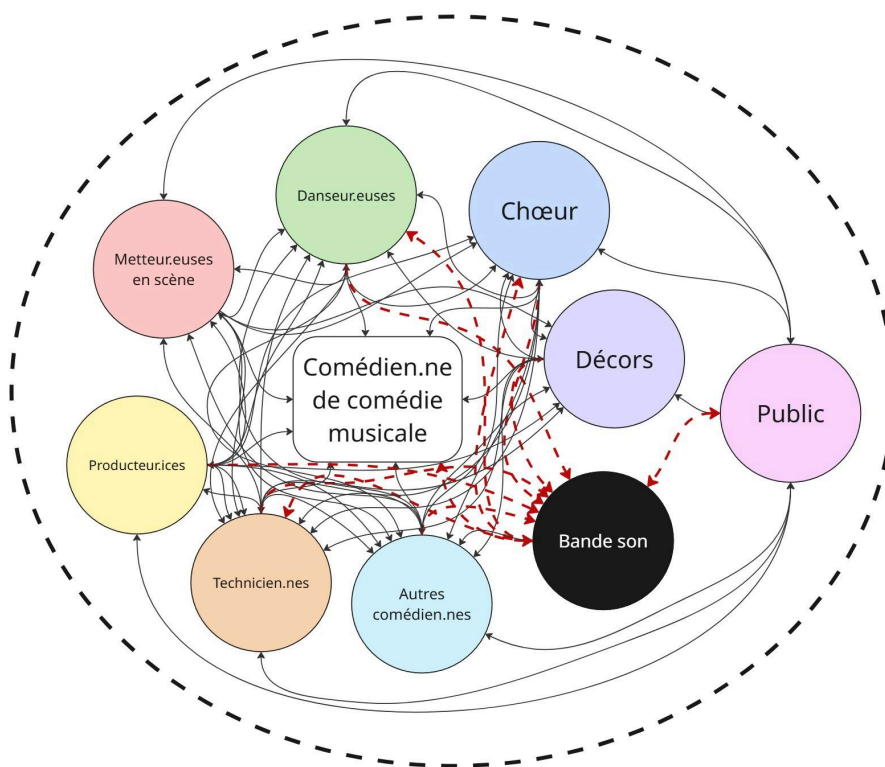


Figure 4 : Prolétarianisation : la disparition de l'orchestre remplacé par la bande son et les relations altérées

³⁰Reddit. (2024). *Wicked goes live vocals instead of pre-record* [Message publié sur le forum r/Broadway]. https://www.reddit.com/r/Broadway/comments/1blc4di/wicked_goes_live_vocals_instead_of_prerecord/ consulté le 10/06/25. Citation originale : « In a musical, I believe the band is performing just as much as actors. [...] I don't think it's okay to replace real talented musicians with tracks. » Traduction personnelle.

³¹*Ibid.* Citation originale : « With a pre-recorded track, you are kind of stuck. If the track skips, or the sound tech misses a cue, 100 % of the pressure is on the performer to recover. [...] I would never work with them again ». Traduction personnelle.

³² Ce qui n'est pas une honte en soi, mais un changement d'essence vis-à-vis de la construction sociale et humaine d'un tel spectacle.

B - Un contexte politique défavorable

Les bandes préenregistrées ne sont pas les seules menaces aux dynamiques des spectacles de comédie musicale, puisque le contexte politique n'est, de manière générale, pas très favorable à l'existence même de ce genre de productions. En effet, une récente étude de l'Association des professionnels de l'administration du Spectacle (l'APAS) prévoit une baisse d'environ un quart des représentations de spectacle vivant pour la saison 2024-2025³³. Ce constat découle assez directement de la politique d'austérité culturelle mise en place par les deux derniers Ministères de la Culture. C'est d'ailleurs sous l'un de ces Ministères que la politique de « mieux produire, mieux diffuser » a été mise en place, dans le but précis de réduire l'offre culturelle qui serait trop saturée. Sauf que le constat est simple, la conséquence de cette politique est la réduction du nombre de productions mais aussi du nombre de représentations par production³⁴. Bien que le spectacle vivant attire encore, c'est sa production qui est fragilisée par le contexte politique actuel.

Dans ce climat, la rentabilité devient le critère principal de toutes les productions, qui sont alors enclins à faire des coupes budgétaires partout où cela est possible, notamment au profit des bandes préenregistrées et des temps de répétition et d'écriture réduits au strict minimum. Certain-es de nos interviewé-es nous ont confié que ce genre de pression pousse à la production de spectacles de mauvaise qualité qui pourront surfer sur une tendance et faire du profit rapidement pour survivre.

Pour ne rien faciliter, ce sont aussi les participant-es aux spectacles qui voient leurs emplois menacés par le contexte politique. En effet, le statut d'intermittent du spectacle dont bénéficient les comédien-nes comme les technicien-nes se retrouve sans cesse au cœur du débat. En effet, le fonctionnement de l'intermittence est souvent incompris du grand public, voire souvent méprisé. Le nombre d'heures « travaillées » est largement inférieur aux classiques 35 heures par semaine, mais cela ne prend évidemment pas en compte les conditions spécifiques de ces métiers, qui doivent s'entraîner en permanence pour postuler en permanence à des nouvelles missions. En 2024, le Medef a proposé de relever le nombre minimal d'heures nécessaires sur 12 mois pour bénéficier du régime, dans le but de réduire les dépenses de l'assurance chômage³⁵. En se basant sur le nombre de cachets moyens pour les intermittent-es du spectacle en France, cette mesure empêcherait un tiers d'entre eux de toucher l'indemnisation, ce qui les laisserait sans revenu³⁶. Face aux mobilisations (manifestations, actions syndicales), le Medef a provisoirement reculé, abandonnant la proposition en novembre 2024. Ce n'est pas la première fois que ce genre d'initiative est lancée et ça ne sera pas la dernière; menaçant de précariser des travailleur-euses déjà dans l'instabilité.

C - Des planches à l'écran

Il est difficile de parler de l'évolution d'une profession dans le spectacle vivant sans mentionner la concurrence apparente des films et des séries, notamment en *streaming*. L'essor de ces nouveaux genres de divertissement a évidemment eu un impact sur le développement du spectacle vivant, mais pas

³³ Francetravail.fr. (n.d.). *Intermittents du spectacle*. www.francetravail.fr/spectacle/spectacle--intermittents.html

³⁴ Clerc, L. (2024). Une étude prévoit une inquiétante chute d'un quart des représentations dans le spectacle vivant pour la saison 2024-2025. *Libération*

³⁵ Le Figaro. (2024). *Intermittents du spectacle : le Medef suggère de durcir les conditions d'affiliation à l'assurance chômage*.

³⁶ *Ibid.*

nécessairement de la manière dont on peut l'imaginer. L'essor du cinéma, par exemple, a contribué à une baisse initiale de la fréquentation des théâtres des années 30 aux années 80 environ³⁷, mais celle-ci a su se redynamiser avec le temps. Pour faire face, les théâtres ont adapté leur offre pour un nouveau public, plus intellectuel et privilégié. Si bien qu'aujourd'hui, la fréquentation des salles de spectacle atteint de nouveaux records, asseyant une place complémentaire à celle du cinéma³⁸. Dans tout cela, le genre de la comédie musicale est plutôt apprécié : « la majorité des Français (81%) et des publics de théâtre se disent attirés par des spectacles "légers" (comédie, humour, comédie musicale)³⁹ ». Comme nous l'avons dit plus tôt, la menace statistique ici ne réside pas réellement dans la demande du public, mais bien dans l'offre qui se voit diminuée par des plans gouvernementaux.

Cela étant dit, même si la concurrence n'est pas vraiment réelle dans les chiffres, il y a bien quelques changements qui s'opèrent à l'ère du cinéma et du streaming. Alors que ces nouveaux médias produisent souvent des contenus assez différents de ce qu'on peut trouver dans une salle de spectacle, les adaptations cinématographiques sont en pleine explosion. Davantage de pièces et de comédies musicales sont transportées vers le grand écran, comme récemment « *West Side Story*⁴⁰ », « *Matilda*⁴¹ » ou encore « *Wicked*⁴² ». Et pour cause, l'adaptation au cinéma présente de nombreux avantages; tout est filmé plusieurs fois, le décor peut changer très souvent, les chansons sont pré-enregistrées⁴³, etc. « L'objectif [de l'adaptation cinématographique d'une comédie musicale] est de capturer l'essence de l'expérience théâtrale tout en exploitant le potentiel narratif et visuel du cinéma⁴⁴ » d'après un article sur le sujet.

Sauf que cela n'est pas si simple ; le changement de support implique le changement de contenu⁴⁵. Une adaptation cinématographique matérialise le concept du quatrième mur⁴⁶, rendant son franchissement techniquement impossible. Même si les enfants parlent souvent aux personnages à la télévision, un film fait comprendre que l'échange entre le public et les comédien·nes est impossible. D'autant plus lorsque le film est disponible en *streaming*, le public n'existe même plus puisqu'il s'agit souvent d'une seule personne derrière un écran. Pour reprendre l'exemple de « *Chicago*⁴⁷ », la scène finale où les personnages s'adressent au public sous son applaudissement n'a pas été incluse dans l'adaptation cinématographique⁴⁸, tout simplement parce

³⁷ Ministère de la Culture. Sorties culturelles des Français en 2023 (cinéma, concert et théâtre). (2024). *Chiffres clés, statistiques de la culture*.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Wise, R., & Robbins, J. (Réaliseurs). (1961). *West Side Story* [Film]. United Artists.

⁴¹ DeVito, D. (Réalisateur). (1996). *Matilda* [Film]. TriStar Pictures.

⁴² Doe, J. (Réalisateur). (2023). *Wicked* [Film]. Universal Pictures.

⁴³ Ce qui permet aux chanteur·euses de délivrer des performances bien plus spectaculaires, puisqu'ils n'ont qu'à le faire une fois, et pas huit fois par semaine pendant des mois.

⁴⁴ Théâtre des Chartrons. (n.d.). *En coulisse : Les adaptations de pièces de théâtre au cinéma*. Consulté le 14/06/25. <https://www.theatredeschartrons.fr/en-coulisse/les-adaptations-de-pieces-de-theatre-au-cinema/>

⁴⁵ Presque comme si la technique n'était pas neutre...

⁴⁶ Traditionnellement, la séparation entre la scène et le public est conceptualisée dans l'idée d'un « quatrième mur », qui permet aux personnages sur scène de ne pas prendre en compte le public dans la narration. Cependant, il est très courant que celui-ci soit brisé pour permettre aux personnages de s'adresser au public et ainsi de tisser un lien.

⁴⁷ Marshall, R. (Réalisateur). (2002). *Chicago* [Film]. Miramax.

⁴⁸ *Ibid.*

qu'elle n'aurait aucun sens sous ce format. Cela change drastiquement le message de l'œuvre, qui passe d'une satire du rêve américain à un exemple de sa glorification.

Au-delà de l'impact sur l'œuvre et sur le spectateur, les adaptations cinématographiques changent le travail des comédien·nes. L'un·e des nos interviewé·es — qui a pu participer à une production cinématographique — nous explique que la tâche est complètement différente : « Sur scène, je dois faire des choix d'interprétation, tandis que devant la caméra, je propose plein de choses différentes et le choix est fait par les producteur·ices via le montage. » Le/la comédien·ne passe alors en quelques sortes de sujet de l'interprétation à objet du montage, changeant considérablement son savoir-faire. Par rapport à la symbiose précédemment décrite, c'est ici la caméra et l'équipe de production qui instaure une hiérarchie stricte et ainsi détruit cette interrelation.

Cette vision de la comédie musicale tente de l'essentialiser par son contenu uniquement, tandis qu'une grande partie de son essence se trouve justement dans la performance en direct, pilier de la symbiose artistique. Il n'y alors plus de place pour l'improvisation, l'erreur, ou même l'agentivité du public comme des comédien·nes.

Conclusion

La comédie musicale est un genre particulier du spectacle vivant. Sa réalisation requiert une véritable écoute de la part de chaque acteur·ice⁴⁹ participant à cette dernière. C'est cette symbiose entre chaque partie prenante mais surtout avec le public qui crée ce mélange incomparable. Mais cette essence de la comédie musicale est menacée. En voulant adapter les comédies musicales au cinéma ou en tentant d'amener le cinéma dans les salles de théâtre (en remplaçant l'orchestre par une bande-son par exemple), on se défait de cette symbiose. En la brisant, on perd l'essence de ce qu'on cherche pourtant à reproduire ou améliorer.

C'est au travers des nombreux entretiens que nous avons pu mener, que cette réflexion a mûri dans nos cerveaux, pour éclore lors de nos échanges et être finalement inscrite sur ces pages. Nous ressortons de cette étude mieux informé·es, mais surtout en ayant conscience de la chance de voir fleurir encore des projets de comédies musicales (amatrices ou non) autour de nous. Ces derniers tentent de maintenir leur nature en essayant d'intégrer au maximum cette symbiose inter-disciplinaires qui fait des comédies musicales ce qu'elles sont : des spectacles fédérateurs et populaires.

⁴⁹ Autant acteur·ice en tant que comédien·ne qu'acteur·ice dans la réalisation de la comédie musicale.

Bibliographie

Articles

Clerc, L. (2024). Une étude prévoit une inquiétante chute d'un quart des représentations dans le spectacle vivant pour la saison 2024-2025. *Libération*.

Le Figaro. (2024). Intermittents du spectacle : le Medef suggère de durcir les conditions d'affiliation à l'assurance chômage.

Heurtematte, Marie-Mathilde. (2016). Modèle de la comédie musicale en France.

Sorties culturelles des Français en 2023 (cinéma, concert et théâtre). (2024). *Chiffres clés, statistiques de la culture*.

Sites internet

Francetravail.fr. (n.d.). *Intermittents du spectacle*. Consulté le 10/06/25.
<https://www.francetravail.fr/spectacle/spectacle--intermittents.html>

Onisep. (2025). *Formation professionnelle de comédie musicale*. Consulté en juin 2025.
<https://www.onisep.fr/ressources/univers-formation/formations/post-bac/formation-professionnelle-de-comedie-musicale>

Theatre des Chartrons. (n.d.). *En coulisse : Les adaptations de pièces de théâtre au cinéma*.
<https://www.theatredeschartrons.fr/en-coulisse/les-adaptations-de-pieces-de-theatre-au-cinema/>

Reddit. (2024). *Wicked goes live vocals instead of pre-record* [Message publié sur le forum r/Broadway].
https://www.reddit.com/r/Broadway/comments/1blc4di/wicked_goes_live_vocals_instead_of_prerecord/

Oeuvres théâtrales

Allers, M. (1997). *Le Roi Lion* [Représentation théâtrale].

Boublil, A., Natel, J.-M., Schönberg, C., & Kretzmer, H. (1980). *Les Misérables* [Représentation théâtrale].

Byrne, D., & Fatboy Slim. (2013). *Here Lies Love* [Représentation théâtrale].

Dahan, O. (2009). *Mozart, l'opéra rock* [Représentation théâtrale].

Découflé, P. (2015). *Contact* [Représentation théâtrale].

Foss, J., & Ebb, F. (1975). *Chicago* [Représentation théâtrale].

Maheu, G., Plamondon, L., & Cocciante, R. (1998). *Notre-Dame de Paris* [Représentation théâtrale].

Obispo, P., Florence, E., & Chouraqui, E. (2000). *Les Dix Commandements* [Représentation théâtrale].

Presgurvic, G. (2001). *Roméo et Juliette : de l'amour à la haine* [Représentation théâtrale].

Shwartz, S., & Holzman, W. (2003). *Wicked* [Représentation théâtrale].

Vital. (2017). *Tom Sawyer* [Représentation théâtrale].

Woolverton, L. (1994). *La Belle et la Bête* [Représentation théâtrale].

Oeuvres cinématographiques

DeVito, D. (Réalisateur). (1996). *Matilda* [Film]. TriStar Pictures.

Doe, J. (Réalisateur). (2023). *Wicked* [Film]. Universal Pictures.

Fosse, B. (Réalisateur). (1972). *Cabaret* [Film]. Allied Artists Pictures.

Marshall, R. (Réalisateur). (2002). *Chicago* [Film]. Miramax.

Satrapi, M. (2024). *Paradis Paris* [Film].

Wise, R., & Robbins, J. (Réalisateurs). (1961). *West Side Story* [Film]. United Artists.

Vidéos

Interview du 29 mars 1980. (1980). [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dFI-TotOcmw>

Figures

Figure 1 : Outil source de prescription subies par le/la comédien·ne de comédie musicale. Miro 2025. Benjamin Jammes & Anaïs Chanson.

Figure 2 : Source de prescription entre toutes les parties prenantes de la comédie musicale. Miro 2025. Benjamin Jammes & Anaïs Chanson.

Figure 3 : Liens entre public et l'ensemble des liens entre acteurs qui crée la comédie musicale. Miro 2025. Benjamin Jammes & Anaïs Chanson.

Figure 4 : Prolétarianisation : la disparition de l'orchestre remplacé par la bande son et les relations altérées. Miro 2025. Benjamin Jammes & Anaïs Chanson.