

Le théâtre musical au Québec : quel avenir ? **Les Entrées libres de *Jeu***

Michel Vaïs

Number 124 (3), 2007

Théâtre et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24077ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (2007). Le théâtre musical au Québec : quel avenir ? Les Entrées libres de *Jeu. Jeu*, (124), 109–119.

Les Entrées libres de *Jeu* Le théâtre musical au Québec : quel avenir ?

Les Parapluies de Cherbourg de Jacques Demy et Michel Legrand, mis en scène par René Richard Cyr (Productions Libretto, 2001).

Photo : Normand Blouin.



La 51^e Entrée libre de *Jeu* a porté sur l'état des lieux et l'avenir du théâtre musical au Québec. Elle a réuni, au Théâtre du Rideau Vert, le 4 juin 2007, le metteur en scène René Richard Cyr, Estelle Esse, interprète et entraîneuse, Charles Joron, producteur (président des Productions Libretto), et Robert Marien, qui se définit comme « artiste pédagogue ».

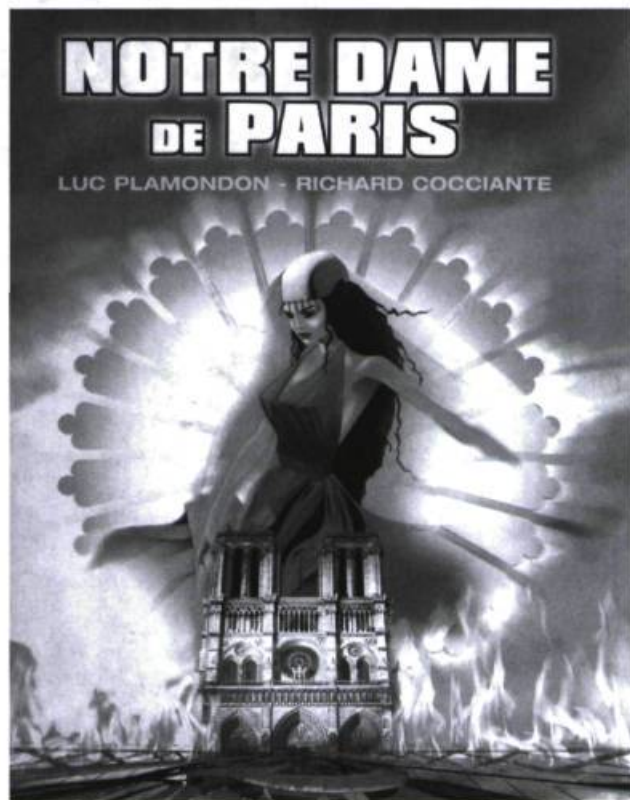
Sur la table, plusieurs questions. Quelles distinctions faut-il faire entre comédie musicale, théâtre musical, opéra rock et autres ? Faut-il œuvrer à la création d'un répertoire de théâtre musical québécois ? Comment susciter l'écriture et la création de nouvelles œuvres ? Quelle est l'importance de la promotion et du tapage publicitaire dans le succès d'une pièce de théâtre musical ? La réussite financière d'une comédie musicale dépend-elle du succès des chansons à la radio ? Est-ce qu'une version québécoise d'un succès américain, français ou britannique a plus de chance de trouver son public qu'une création ? Comment expliquer la présence de vedettes et d'humoristes connus – parfois non formés – par rapport aux jeunes diplômés formés dans les écoles ? Le théâtre musical est-il condamné au gigantisme, à l'adaptation de grands sujets, ou y a-t-il aussi place pour des sujets plus intimes ? Quel est le public visé ? Quelle est la durée de vie idéale – et réaliste – des productions au Québec ? Le théâtre musical est-il d'abord un divertissement, ou peut-il aussi être considéré comme un art ? Pourquoi le théâtre musical n'est-il pas subventionné ? Devrait-il l'être ? Le théâtre musical devrait-il se cantonner à la saison estivale ? Quelles sont les particularités de la mise en scène du théâtre musical par rapport au théâtre qui se passe de musique ? Les contraintes liées au genre sont-elles plus nombreuses que les libertés ?

Le jeu des définitions

Robert Marien lance le débat en disant qu'à son avis l'expression « théâtre musical » est la plus large et la plus englobante. Il s'agit toujours d'écrire du théâtre à plusieurs

mais en y intégrant jeu, musique et danse, selon un dosage propre à chacun. René Richard Cyr opine, tout en rappelant que, selon la tradition, on entend l'expression « comédie musicale » comme équivalent du *musical*, c'est-à-dire un spectacle à grand déploiement. Par ailleurs, on voit aussi des pièces de théâtre musical sans aucun numéro chorégraphié. Pour sa part, il entend par « comédie musicale » un ensemble de numéros de production, comme à l'opéra quand on quitte le récitatif pour passer à une aria. À son avis, la comédie musicale entraîne une mise en marché faisant appel à des têtes d'affiche ou à la publicité pour attirer un grand public, ce dont le théâtre musical peut se passer. Marien note d'ailleurs que, pour éviter d'être assimilés à la comédie musicale, certains producteurs parlent de « spectacle musical ». Ce fut le cas de *Notre-Dame de Paris* et de *Don Juan*. La version française du genre a pris cette appellation pour se distinguer des spectacles de type Broadway. Pour Charles Joron, le théâtre musical est plus proche du *musical theatre* américain, qui englobe tout, de Kurt Weill à *Mamma Mia!*. Les autres termes font référence à des sous-genres qui sont utilisés pour des raisons de marketing. La comédie musicale vient de la tradition des films américains qui étaient projetés en France et qui étaient généralement des comédies. L'opéra rock est né avec *Starmania* : on a choisi une appellation qui ne faisait pas ringard. Estelle Esse voit dans cette dernière expression un genre où le texte est chanté. Tandis que dans le théâtre musical, la trame dramatique est plus présente et il y a des dialogues parlés.

Cela dit, René Richard Cyr trouve difficile d'étiqueter le genre, car ce théâtre est essentiellement bâtarde et métissé, à l'image de notre monde. Et tout comme l'opéra lorsqu'il est apparu, le théâtre musical se veut total : le public en a pour son argent. Ce théâtre est-il donc l'opéra des pauvres ? Cyr estime plutôt que c'est le « nouvel opéra ». Marien ajoute que l'opéra fait appel à beaucoup de conventions et d'exigences précises, alors que le théâtre musical se plaît à les mettre en question. Mais c'est le livret qui constitue la base du théâtre musical. À partir de là, cet « art-éponge » puise dans les arts voisins, et aussi, maintenant, dans les nouvelles technologies. Joron rappelle que ce métissage vient du fait que le genre est né aux États-Unis, où l'on a regroupé notamment l'opérette européenne et le vaudeville. Selon Marien, cette naissance même est un accident : il rappelle que Bernstein avait raconté qu'un théâtre de danse de Broadway ayant subi un incendie, on a associé son spectacle à celui de la salle voisine, où l'on présentait de la comédie. Le succès, appuyé par l'utilisation de la langue vernaculaire, a transformé l'expérience en recette. Il cite la définition américaine du théâtre musical : *To act on pitch in rhythm*, soit, jouer dans une tonalité donnée et avec rythme. Par exemple, jouer un *blues* en fa mineur. En assurant une transposition, cela permet



Notre-Dame de Paris de Luc Plamondon et Richard Coccianté, mise en scène par Gilles Maheu (1998).

de s'éloigner du réalisme. La musique devient un complice du théâtre (*a partner in crime*) et l'acteur, une triple menace (*a triple threat*), car on ne sait jamais quand il va jouer, chanter ou danser. C'est ce qui rend le genre si intéressant !

Selon Cyr, le pouvoir rationnel des mots marié à celui, irrationnel, de la musique, est à la source d'une grande richesse. Le théâtre musical qui lui plaît est celui dans lequel la chanson ne répète pas ce que le dialogue vient de dire. Marien précise qu'il faut passer d'un langage à l'autre sans voir la couture. On voit donc que le théâtre musical fait appel à des techniques propres, qui peuvent l'élever au-dessus du simple divertissement (lire : commercial), comme l'art du théâtre dans son ensemble, même si en raison du nombre d'intervenants, ce genre coûte beaucoup plus cher. Parfois, souligne Cyr, les musiques sont excellentes mais le livret est pauvre, sans compter que le librettiste et le parolier peuvent être deux personnes différentes. Et traduire des chansons peut être très compliqué : il faut éviter de se promener dans des « accecents tooooniques, toujours déplaacés... ! » Même si le but du spectacle est commercial, cela en soi est un art. Marien renchérit : la difficulté n'est pas tant de trouver des thèmes ou d'écrire des chansons, mais de les lier. On a éliminé le récitatif, mais tout l'art de la comédie musicale est là. C'est ce qui rend plus solide la mise en situation, et c'est alors que la chanson arrive avec tout son sens. Cyr ajoute qu'il ne faut pas non plus chercher de prétextes pour pousser des chansons.

Estelle Esse est d'accord : dans le théâtre musical, la chanson doit faire partie intégrante de la trame dramatique. Cela permet à l'interprète de jouer, de demeurer dans le personnage en allant beaucoup plus loin que dans une chanson d'une minute et demie. Pour elle, le théâtre musical peut même englober un tour de chant avec costumes, danse et beaucoup de théâtralité.

Formation

Qu'en est-il de la formation ? Estelle Esse explique qu'elle est d'abord une musicienne qui a étudié le chant, puis le jeu théâtral dans des ateliers, comme l'ont fait tous ceux de sa génération. Une école privée, l'ESTHEM (École supérieure de théâtre musical), dirigée par Gina Bausson, a fermé ses portes après trois ans d'activité. Aujourd'hui, il existe cependant une formation complète au collège Lionel-Groulx à Sainte-Thérèse¹. Robert Marien y a travaillé au début, comme conseiller. Il avait étudié le théâtre dans ce même collège où, comme à l'École nationale, on enseignait un peu le chant, car le théâtre québécois des années 70-80 comportait beaucoup de chansons. Mais la particularité du théâtre musical n'est pas vraiment reconnue. Estelle Esse, qui a enseigné pendant cinq ans le chant à de futurs acteurs, est d'avis que l'on peut commencer par le chant ou par le jeu. Elle se demande cependant si les finissants peuvent tous trouver du travail. Robert Marien souligne que la connaissance ne fait pas l'artiste. Celui-ci doit exister bien avant d'étudier. La technique lui donne les moyens de répondre à davantage de demandes. Il a vu des metteurs en scène se satisfaire de ce que ses interprètes pouvaient leur donner, tandis que d'autres peuvent aller plus loin avec des comédiens ayant plus de ressources.

1. Voir, dans ce dossier, l'article de Gilles Marsolais, « La formation en théâtre musical ».



Est-ce que le metteur en scène peut alors engager des adjoints pour combler les carences des interprètes, comme on le fait pour une pièce en alexandrins quand les comédiens n'ont pas assez pratiqué cet art ? Selon Estelle Esse et Robert Marien, on ne peut pas développer une voix sur un registre plus étendu pendant des répétitions. Charles Joron ajoute que ç'a été essayé, mais ça n'a pas marché : le *coaching* ne peut pas faire de miracles ! René Richard Cyr estime que cela peut aider à développer la confiance entre un interprète et le metteur en scène. Joron réplique que l'on peut se passer dans une production de quelqu'un qui est « fier de fausser ». Marien précise que les entraîneurs ne sont pas là pour apprendre à chanter ou à donner du talent à ceux qui n'en ont pas, mais pour leur permettre de se dépasser, et d'appuyer le metteur en scène. Cela n'empêche pas, cependant, l'interprète d'« aller au garage » pour travailler un passage difficile avec le directeur musical ou le pia-

Don Juan de Félix Gray, mis en scène par Gilles Maheu (Groupe Spectacles Gillett, 2004). Sur la photo : Jean-François Breau (*Don Juan*) et Robert Marien (*Don Carlos*) (reprise). Photo : Olivier Samson-Arcand.

niste de répétition. Estelle Esse utilise, pour contourner les difficultés, des techniques différentes selon que les interprètes ont reçu ou non une formation en chant.

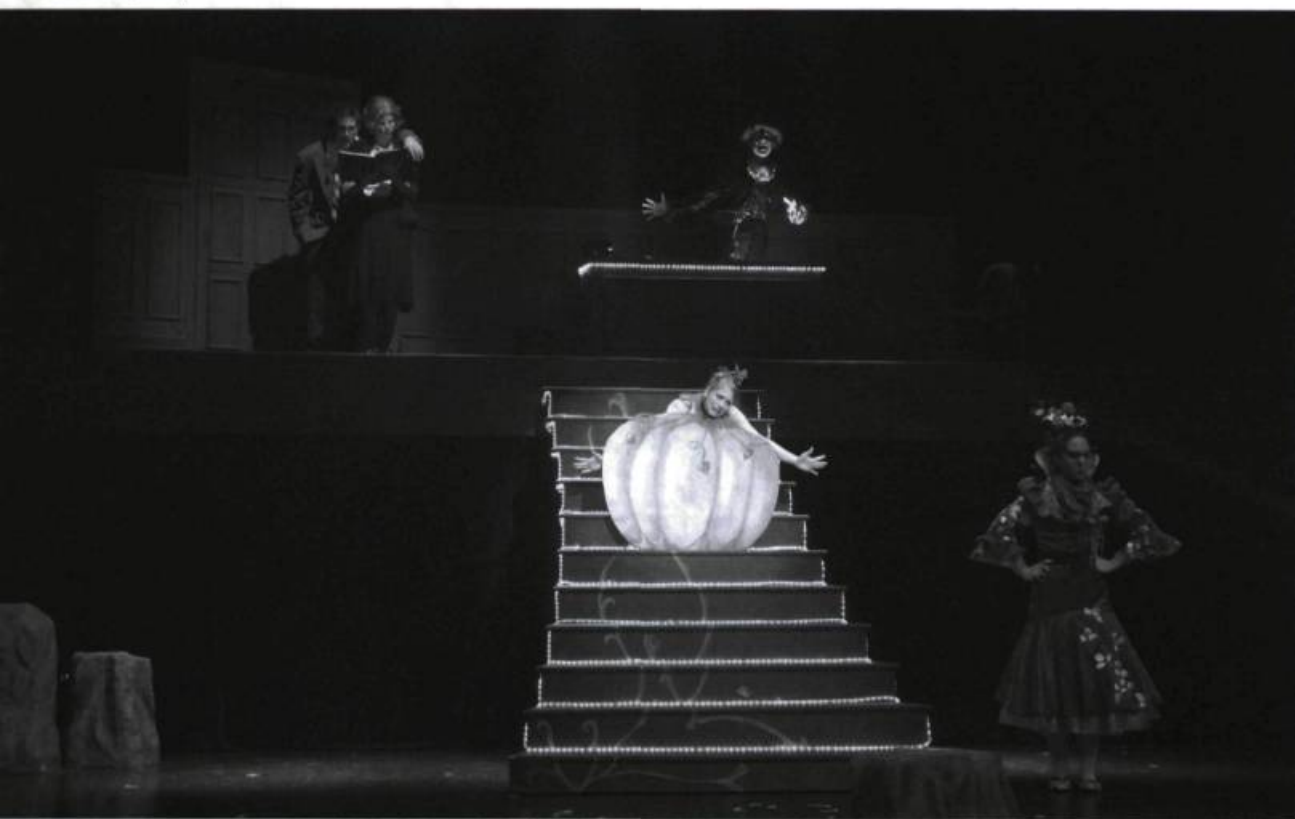
Marien note que chaque interprète aborde son rôle par le langage qu'il maîtrise, par exemple par le texte, l'écriture ou les mots, sans la partition. En revanche, le chanteur a tendance à aborder l'interprétation de son rôle par la beauté des notes de musique et le danseur, par l'illustration esthétique du texte. Au fond, le tout est de tisser ces trois langages en un seul pour qu'il devienne celui de l'œuvre : c'est là le travail de l'entraîneur. Il faut faire sentir à l'interprète que l'œuvre vient d'être écrite pour lui ou pour elle et qu'il faut se l'approprier.

L'interprète a-t-il plus de liberté ici que dans le théâtre sans musique ? Marien explique que la musique et la chorégraphie peuvent constituer de véritables carcans, mais c'est dans l'interstice entre le rythme imposé et le texte que se situe tout l'art du théâtre musical. Sans parler de la musique préenregistrée, qui est figée alors qu'il s'agit toujours d'un spectacle vivant. Voilà pourquoi il faut à cet art aux infinies possibilités une formation spécifique. Cyr ajoute que de cette contrainte naissent justement une grande liberté et, en même temps, une obligation de recherche. Le temps entre les

mots est élastique, mais il n'y a pas que le mot qui soit inspirant et signifiant. La musique doit l'être aussi, car elle propage autant de sens et d'émotion que le mot. Marien résume en affirmant que l'entraîneur aide donc l'interprète à choisir parmi toutes ces possibilités.

Devant toutes ces exigences du théâtre musical, comment expliquer que l'on engage parfois des interprètes sans formation, comme des humoristes ou des vedettes de Star Académie, d'abord pour leur nom ? Cyr réplique que c'est, à l'évidence, pour vendre des billets, et il y en a beaucoup à vendre ! Il s'estime cependant chanceux d'avoir trouvé en Charles Joron quelqu'un qui, avec *les Parapluies de Cherbourg*, *l'Homme de la Mancha* et *Frères de sang*, acceptait qu'il aille chercher celui ou celle qui pouvait le mieux interpréter un rôle donné, sans tenir compte du fait que cette personne jouait ou non dans tel téléroman à succès. Les deux tenaient aussi à un petit orchestre vivant plutôt que des enregistrements, afin que chaque élément de la pièce puisse évoluer en même temps. Cyr sait pourtant que certains metteurs en scène doivent faire des concessions parce que le théâtre musical coûte cher, si l'on pense aux musiciens et aux techniciens en coulisse, aux entraîneurs et aux chorégraphes, sans compter les micros sans fil... Cela dit, il ajoute que Joron a failli perdre sa chemise parfois, et que ces pièces ont été données dans de petites salles et non au Centre Bell. De même, les chansons à la radio avant la sortie du spectacle sont surtout utiles pour

Patrouille du conte de Louis-Dominique Lavigne, d'après le roman de Pierre Gripari, sur la musique de Mario Vigneault, mis en scène par Ghyslain Filion (Option-Théâtre du collège Lionel-Groulx, 2007). Sur la photo : Tommy Chouinard, Éliane Michaud, Stéphanie St-Pierre, Jean-Sébastien Bonneau et Geneviève Hébert. Photo : Pierre-Henry Reney.



les grosses productions. Joron renchérit: cela ne l'intéresse pas de vendre des billets à l'avance pour que les spectateurs se rendent compte ensuite que le spectacle est moins bon que ce à quoi ils s'attendaient. Il s'agit donc d'un risque financier calculé. Un petit spectacle musical a un budget supérieur à celui d'un spectacle au TNM ou chez Duceppe. Or, ces salles vont bien chercher des vedettes pour vendre leurs billets.

Questions d'argent

Estelle Esse trouve la différence énorme entre un orchestre vivant et une musique enregistrée, autant pour les interprètes que pour le public. À son avis, il y a moyen de faire de très belles choses à petite échelle. Robert Marien, qui a déjà chanté avec vingt-cinq musiciens dans *les Misérables*, ou même soixante, a trouvé le même genre d'orchestration avec cinq musiciens dans *Broadway-Montréal*. Selon lui, il y a une différence entre le « théâtre » musical pratiqué par René Richard Cyr et les spectacles où la chanson constitue le principal moteur de l'action. Là, il y a forcément des chanteurs qui sont limités sur le plan du jeu, et donc la mise en scène s'en ressent, et l'on fait bouger les danseurs à leur place. Il s'agit de choix artistiques, parfois aussi économiques. Certains veulent avant tout produire un mur de son qui « rentre dans le corps » des spectateurs. Leur culture est dans le volume. Charles Joron croit que la question est surtout d'ordre économique. Il connaît des compositeurs au grand ego, qui veulent un orchestre symphonique.

Quelle proportion du budget du théâtre musical sert à la promotion et à la publicité ? Selon Joron, elle se situe entre 15 et 30 %, comme au théâtre: ce sont les lois du



Frères de sang de Willy Russell, mis en scène par René Richard Cyr (Productions Libretto, 2004). Photo: Yves Renaud.



Muguettes Nucléaire, écrite et mise en scène par Marc Drouin, sur la musique de Robert Léger (le Petit Théâtre Musical, 2006).
Sur la photo : Fred-Éric Salvail (le Narrateur), Pascale Montreuil (*Muguettes Nucléaire*), Maxime Desbiens-Tremblay (*Tit-Loup*) et Kevin Houle (*Tit-Rat*). Photo : Crila.

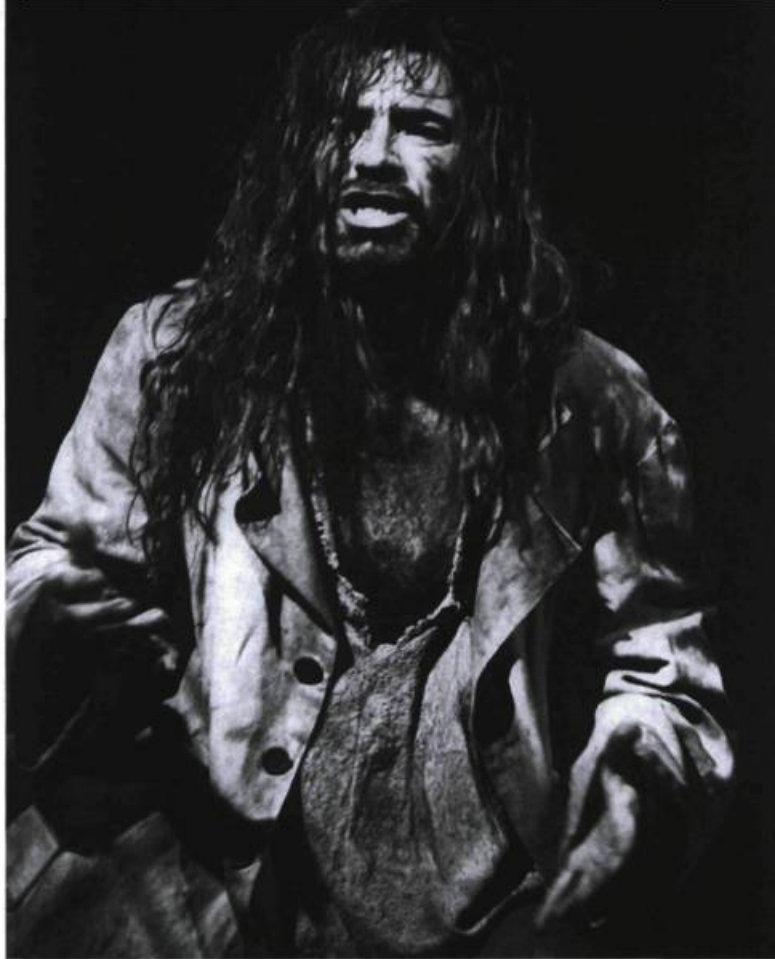
Broadway. René Richard Cyr cite en revanche *The Drowsy Chaperon*, qui a débuté petit à Toronto pour devenir plus tard une grosse production sur Broadway.

Y a-t-il place pour des subventions au théâtre musical ? Cyr estime que les impératifs commerciaux et les grosses machines nécessaires font en sorte qu'il existe là une possible rentabilité. Voilà pourquoi les pairs et les organismes de soutien de l'État considèrent le genre avec suspicion. Mais n'était-ce pas le cas au début pour le Cirque du Soleil ? Ne peut-on pas imaginer un soutien pour aider au démarrage d'une industrie solide ? Joron rappelle que l'expérience a été tentée avec *I* de Marc Drouin et François Dompierre. La SODEC et la ministre de la Culture de l'époque, Louise Beaudoin, avaient appuyé un programme triennal de 300 000 \$ par an pour permettre à Luc Plamondon de produire plusieurs spectacles. Or, *I* s'est planté et, le lendemain, le plan triennal a sauté.

Toujours selon Joron, si le théâtre public fonctionnait de la même manière, plusieurs compagnies fermeraient, car elles ne connaissent pas toujours de bonnes saisons. Il est certain que les enjeux sont plus importants en théâtre musical, même si les chances de réussite sont les mêmes que dans le théâtre en général. Sur cinq pièces en une saison, une compagnie de théâtre peut au mieux connaître un grand succès. C'est pareil en matière de disque ou de cinéma : un seul succès permet de compenser pour trois ou quatre productions qui suscitent un accueil plus tiède. Le problème au Québec, c'est que l'argent disponible pour les subventions est si rare qu'aucun secteur – que ce soit la musique, le théâtre conventionnel, la télévision... – n'accepte de voir un nouveau joueur réclamer ses trois millions par année.

Selon René Richard Cyr, le Rideau Vert se bat contre ce système. On le subventionne pour ses productions régulières, mais, pour la revue de fin d'année et le théâtre

marché. Faire du bruit pour attirer le public peut dépendre des noms que l'on met à l'affiche, de la publicité, d'une chanson connue qui passe à la radio... Et cela devient un enjeu de marketing, parce que la plupart des spectacles sont le fait de producteurs privés. Si l'argent ne rentre pas, il n'y aura pas d'autres productions. Selon Marien, ce qui compte le plus ensuite, c'est la notoriété que le spectacle pourra acquérir, à partir de la rumeur. Mais il y a un risque : plus on fait de bruit, plus grandes sont les attentes, et la bulle peut nous éclater en pleine figure ! Il cite en exemple *Gala*, de Jean-Pierre Ferland, qui fut un four, et *Jeanne la Pucelle*, qui s'est vite essoufflée une fois arrivée sur



Robert Marien (Jean Valjean) dans *les Misérables* (Cameron Mackintosh, 1991), présentés au Théâtre Mogador, à Paris. Photo : coll. Robert Marien.

musical, il doit se tourner vers des partenaires privés. Il se demande pourquoi, dans la mesure où ces spectacles ont un vrai rayonnement populaire. Il ne s'agit pas seulement d'une grille économique ; il détecte des jugements de valeur quant à ce qui, sur le plan artistique, est « subventionnable » ou pas.

Y a-t-il place pour un répertoire de théâtre musical, dans la mesure où certains spectacles ont vraiment bien marché par le passé ? Robert Marien estime qu'il faudrait soutenir dix projets en même temps pour en voir naître quelques-uns, qui pourraient ensuite entrer dans un répertoire. Il connaît beaucoup de bons projets qui n'ont jamais été réalisés. Joron dit qu'à cause de la nature composite des pièces musicales, il faudrait demander à deux ou trois personnes de travailler pendant deux ans sur une première mouture – qu'il faudra sans doute récrire –, sans même savoir si cela aboutira. Or le seul moyen de savoir si cette mouture est bonne ou non, c'est de trouver quelqu'un d'assez « cave » pour mettre de l'argent sur des ateliers... Le processus est très long, et l'on ne peut pas savoir à la simple lecture si cela marchera ou non. En outre, ici, l'écriture pour ce genre n'est pas valorisée comme aux États-Unis, par exemple. À ce sombre tableau, Cyr ajoute que les artistes qui seraient intéressés malgré tout ne sauraient même pas à quelle porte frapper. Et s'ils trouvent



une porte ouverte, on leur imposera des conditions: il faudrait telle chanteuse, tel interprète, tel partenaire privé exigeant une visibilité, et ainsi de suite.

Par ailleurs, Marien pense que le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) devrait ouvrir une section consacrée au théâtre musical. Joron diagnostique une décroissance du nombre de productions musicales depuis cinq ans, alors qu'on a déjà vu huit spectacles en une seule saison. À son avis, le milieu traditionnel du théâtre fait preuve de dédain pour ce genre. Selon Cyr, la faute est plutôt aux organismes subventionnaires, car ils contrôlent les finances. Si Juste pour rire n'était pas là, il n'y aurait pas de théâtre musical au Québec. Voilà pourquoi, plutôt que de monter des créations, on joue plus sûr en revisitant des classiques ou encore on engage des figures de proue. On en est encore aux balbutiements, avec les pionniers du genre. À cet égard, Luc Plamondon peut être comparé à Gratien Gélinas pour le théâtre! Marien regrette que les expériences, isolées, n'aient pu profiter aux autres et qu'on répète les erreurs du passé. Il faudrait une structure, un lieu pour organiser des échanges. Cyr dit avoir trois projets sur la table, mais il ne sait pas où s'adresser pour les réaliser, à moins de répondre à des impératifs commerciaux qu'il refuse de satisfaire.

Ces productions ne peuvent-elles pas être réalisées de façon plus artisanale, modeste, comme au Théâtre de la Marjolaine à l'époque de Louis-Georges Carrier? C'était aussi le cas de *l'Homme de la Mancha*, tout récemment. Joron et Cyr répliquent qu'il

y avait pourtant là une distribution d'une douzaine de personnes et cinq techniciens, sans compter le librettiste, le compositeur et le parolier... On semble craindre que le genre puisse devenir une industrie et rapporter beaucoup d'argent, alors que, selon Cyr, personne ne peut s'enrichir au théâtre au Québec. Il se voit mal vendre les produits dérivés d'une pièce. Mais tous trois s'entendent pour dire que, pour certains spectacles musicaux, la vente de disques, de t-shirts et autres peut rapporter beaucoup. Ce qui inquiète Marien dans les produits dérivés, c'est que, comme le nom l'indique, ils arrivent normalement après le spectacle. Seulement, dans le cas des disques, qui passent à la radio, ils précèdent souvent le spectacle. Si bien que connaître les chansons par cœur devient une condition préalable pour bien comprendre et apprécier le *show*. Il trouve cela préoccupant. Joron déclare que, dans ce cas, c'est le spectacle qui devient le produit dérivé du disque!

Lolita de Dominic Champagne
(Théâtre Il va sans dire, 1995).
Sur la photo: Roger La Rue, Céline
Bonnier et Estelle Esse. Photo:
Yves Médam.



Et la relève ?

Dans la salle, Christian Saint-Pierre, un des coresponsables de ce dossier dans *Jeu*, précise qu'il y a longtemps que la revue voulait se pencher sur le théâtre musical et que c'est un fâcheux hasard si le dossier paraît dans un creux. Ayant l'impression que la discussion prend une tangente négative et que les participants baissent les bras quant à la situation, il se demande quel genre de message ils ont envie de lancer aux jeunes débutant dans le métier, qui aspirent à créer un répertoire pour faire des choses qui n'existent pas encore, à fonder de nouvelles compagnies. (*Applaudissements des jeunes dans la salle.*) René Richard Cyr répond qu'ils devraient s'orienter vers les petits spectacles. En théâtre, il dirait le contraire : arrêtez de former de petites compagnies et investissez les grandes, car elles sont à vous aussi. Mais en théâtre musical, de tels lieux n'existent pas encore. Alors, mettez-vous à trois avec une violoncelliste et écrivez quelque chose, à l'image de ce que faisait Marc Drouin dans les années 80, avec *Muguette Nucléaire* et *Pied de poule*. À son avis, les artistes baissent les bras devant l'industrialisation du genre. Lui renonce à ses projets parce qu'il s'agit d'œuvres à grand déploiement.



Marien raconte que, lorsqu'on lui a demandé de conseiller des écoles de théâtre musical, il a vu la possibilité de faire en sorte qu'elles aient le même impact que les écoles de théâtre ont eu sur la dramaturgie québécoise. Une partie du mouvement du jeune théâtre qui en est issu, et dont il a fait partie pendant les années 70, comme le Grand Cirque Ordinaire par exemple, comprenait aussi des chansons. Il était fait avec les moyens du bord et l'on payait pour la musique s'il restait de l'argent. Pour sa part, Marien a aussi composé pour la Rallonge, l'Organisation Ô, la Manufacture. Il reste encore dans *Broue* des reliquats de ses compositions originales, sous forme de liens sonores entre des sketches.

Christian Saint-Pierre demande à Estelle Esse de parler de la création de *Lolita*, une forme de théâtre musical où, dans un esprit de troupe, on a inventé un monde avec peu de moyens. Elle répond qu'il y avait là, au départ, la volonté d'un auteur-metteur en scène rassembleur, Dominic Champagne. Toute la troupe lui a fait confiance au point d'accepter de passer des heures à travailler pour des cachets très modestes. Le compositeur Pierre Benoît participait aussi constamment, comme tous les autres, à l'élaboration du spectacle. Marien note que la formule cabaret est également une sorte de théâtre musical pauvre. D'ailleurs, les finissants américains des écoles de théâtre musical gardent la main en jouant périodiquement dans des spectacles de cabaret.



Quatre Souffles, spectacle de la jeune compagnie FollieShow, présenté au Lion d'Or en septembre 2004. Sur la photo: Claudine Jolicœur, Tania Langlois, Marie-Ève Grondin et Ève Lafantaisie. Photo: Fanie Roberts.

Dans la salle, Mélissa Lussier dit avoir étudié le théâtre musical au collège Lionel-Groulx. Vu tout le talent qui existe ici et le nombre de créations qui se font au Québec, elle se demande s'il ne faudrait pas trouver des moyens de baisser les prix des places avec un système d'achat de billets de dernière minute à prix réduit comme à Broadway (TKTS). Elle trouve que le théâtre musical manque de vitrine. Ainsi, les jeunes finissants en théâtre musical n'ont pas le droit de se produire aux Auditions du Quat'Sous, car ils sont considérés comme des chanteurs; ils ne peuvent pas non plus se trouver d'agent en tant que comédiens. Comment montrer ce qu'on peut faire si l'on ne peut pas passer en audition? René Richard Cyr répond que c'est en produisant des spectacles. Quant à la Vitrine culturelle de Montréal, elle va justement ouvrir ses portes à l'automne 2007 à la Place des Arts, rue Sainte-Catherine, au cœur du nouveau Quartier des spectacles. Il y aura là un guichet unique pour les théâtres avec des places à rabais. Charles Joron précise qu'à New York le théâtre musical s'étend sur treize rues, de la 42^e à la 55^e, tandis qu'à Montréal tout reste à faire: il faut partir de zéro et s'imposer.

Autre étudiante de la première promotion musicale à Lionel-Groulx, Marie-Ève Godin se demande si la durée de la formation est suffisante pour les comédiens-chanteurs-danseurs, mais aussi s'il ne faudrait pas former des librettistes et si l'École nationale ne devrait pas enseigner le chant dans la perspective du théâtre musical. Le jeune étudiant veut bien tout faire, mais chacun a ses limites – il n'y a pas de Superman – et, parfois, la qualité des spectacles laisse à désirer. Marien revient sur l'idée d'un regroupement comme le CEAD où se rencontreraient compositeurs, librettistes, paroliers et autres. Cyr ajoute cependant qu'il faut foncer sans attendre: la persévérance sera le plus grand gage de réussite. Quant à l'école de formation, elle n'est pas là pour enseigner, mais d'abord pour enflammer le jeune artiste. Que la formation dure un mois, trois ans comme à Lionel-Groulx ou douze ans, l'école n'est qu'un incubateur où l'artiste prend ce qui lui convient en se fichant du reste. Et Marien note qu'à la American Musical Dramatic Academy, le programme ne dure que deux ans avant que les finissants puissent se retrouver sur les planches de Broadway. Estelle Esse conclut en rappelant que l'école permet à chacun de découvrir ses forces et qu'ensuite, comme tous les participants s'entendent pour le dire, la formation constitue le travail d'une vie.

Grâce à la présence de nombreux étudiants et jeunes finissants en théâtre musical, on a constaté au Théâtre du Rideau Vert un enthousiasme et une ferveur assez rares. Certains en ont profité pour faire la promotion de spectacles à venir en 2007, ou pour discuter ensemble de projets, entre auteurs et comédiens, metteurs en scène et chanteurs. Quant aux membres de la rédaction de *Jeu*, ils étaient heureux d'avoir pu enfin susciter une telle rencontre à l'occasion de ce dossier dont nous caressons le projet depuis fort longtemps. ■