

UDK:792.57(497.11:44)“20“
782.8(497.11:44)“20“
DOI: 10.2298/MUZ1314135J

Accepté pour publication
en 17 août 2013
Article scientifique original

Jelena Janković-Beguš
Jugokonzert, Beograd
jelena@jugokonzert.co.rs

LES MODÈLES ÉCONOMIQUES DU GENRE DE LA COMÉDIE MUSICALE EN SERBIE ET EN FRANCE DEPUIS 2005*

Abstrait: Le genre de la comédie musicale – ou *musical* en terminologie anglo-saxonne – représente un sujet d’actualité de la vie théâtrale serbe et française. La dernière décennie a donné un nouveau élan au genre, mais c’est notamment la période depuis l’année 2005 qui se caractérise par des nombreux changements importants dans la filière qui ont contribué au succès sans précédent de la comédie musicale à Belgrade et en Serbie. Mais aussi en France, dans un contexte le plus différent que possible du contexte serbe, l’année 2005 a donné de nombreux changements importants de la filière du théâtre musical en ce qui concerne la production et la réception du genre. Quand on observe la comédie musicale en Serbie et en France, il faut prendre en compte des différences de la nature terminologique mais aussi de la nature économique provenant de différents modes d’exploitation des spectacles.

Mots-clés: comédie musicale, musical, Serbie, France, subventions, répertoire

Introduction – l’année 2005 comme un nouveau « point de départ »

Le genre de la comédie musicale – ou *musical* en terminologie anglo-saxonne – représente un sujet d’actualité de la vie théâtrale serbe et française. La dernière décennie a donné un nouvel élan au genre, notamment à partir de

* Présente étude représente une révision abrégée de ma thèse de master nommée *L’économie des musicals dans le nouveau millénaire - exemples de la Serbie et de la France*, Université Paris Dauphine, Master 2 Gestion des entreprises culturelles, Formation continue (DEP), sous la direction du professeur Xavier Dupuis, Septembre 2010. Pendant mes études j’ai bénéficié d’une bourse du Gouvernement Français pour l’année scolaire 2009/2010.

l'année 2005 qui se caractérise par des nombreux changements importants dans la filière qui ont contribué au succès sans précédent de la comédie musicale à Belgrade et en Serbie. Ce succès, bien noté par la presse serbe, a « fait trembler » le monde théâtral dans le pays et il a également provoqué des débats importants qui ne cessent pas parmi des acteurs du spectacle vivant (metteurs en scène, écrivains, critiques). En France aussi et particulièrement à Paris, l'année 2005 a apporté de nombreux changements importants à la filière du théâtre musical en ce qui concerne la production et la réception du genre, dans un contexte tout à fait différent de celui en Serbie. Quelles sont les origines de ces transformations ?

En Serbie, l'événement le plus marquant était la réouverture de l'ancienne scène du Théâtre Terazije, le plus grand théâtre musical public fondé et subventionné par la Ville de Belgrade qui était complètement reconstruit après presque quinze ans de travaux grâce aux investissements de la Ville¹. Depuis sa fondation le Théâtre Terazije a présenté avec succès les opérettes, les comédies musicales et les revues musicales, et il a maîtrisé le « musical de Broadway » déjà en 1969 avec *Oklahoma!* Aujourd'hui cet équipement, situé au cœur de Belgrade, possède la meilleure technique théâtrale à Belgrade qui permet la préparation et la représentation des spectacles les plus complexes. Aussi, le « nouveau » bâtiment garantit un grand confort aux spectateurs et les meilleures conditions de travail aux artistes et techniciens. Le « retour à la maison » a donné un nouvel élan au Théâtre Terazije qui est rapidement devenu un des établissements culturels les plus fréquentés à Belgrade et qui a créé nombreuses nouvelles productions bien réussies.

Un autre événement important en 2005 était la reconstruction complète de l'Opéra de Chambre Madlenianum, la seule maison d'opéra privée en Serbie fondée et financée par Mme Madlena Zepter,² qui est devenu l'Opéra et Théâtre Madlenianum, aussi bien équipé pour monter les mises-en-scène

¹ Pendant cette période de 15 ans (1991–2005) le Théâtre a joué temporairement sur la scène de la Maison de la culture *Vuk Karadžić* (familièrement appelée « Vuk »). C'était loin d'être une bonne solution, parce que cette scène est petite et fournie d'une technique théâtrale très pauvre.

² La philanthropie de Mme. Zepter ne se limite pas à l'Opéra et Théâtre Madlenianum: elle est aussi la directrice d'une fondation qui octroie les bourses d'étude aux jeunes musiciens serbes.

les plus exigeants. En 2007 cette maison a présenté son premier musical – *Les Misérables* de Boublil et Schönberg, avec un succès énorme auprès de la critique et du public.

En même temps, en France, Bertrand Labarre constate (avec enthousiasme) que Paris vit une période particulière dans le théâtre musical depuis quelques années caractérisée par:

- une effervescence du milieu professionnel avec la sortie d'un « Manifeste pour un théâtre musical populaire » de Jonathan Kerr & Jean Luc Annaix en octobre 2009, et un « livre blanc des musicals »;
- une multiplication de l'offre privée comme publique;
- la confirmation d'un modèle français de la comédie musicale, proche de la variété par les modèles de production et « réservé » à des jauges très élevées pour amortir des coûts pharaoniques de montage et d'exploitation;
- l'arrivée de nouveaux acteurs comme Stage Entertainment par le rachat du théâtre Mogador et la programmation à long terme d'une pièce de Broadway, *Le Roi Lion*; une tentative de structuration du secteur par les acteurs eux-mêmes;
- des événements de commémoration spécifiques. La cérémonie des Marius, prix créé en 2006, vise à affirmer une expression scénique mal couverte par les institutions et commémorations traditionnelles;
- une presse et une blogosphère émergente;
- une professionnalisation des artistes de plateau et des techniciens (Labarre 2009: 4–7).

Longtemps vu comme un public réfractaire à la comédie musicale, le public français et a fortiori parisien, est donc censé bouder cette esthétique. En voilà quelques exemples.

Créé en 1862 par Napoléon III, Le Théâtre du Châtelet ou le théâtre musical parisien, dirigé depuis juillet 2006 par Jean-Luc Choplin, reprend sa dimension historique de programmeur de pièces musicales populaires. Le retour à cette esthétique de la part d'un théâtre public aussi important est susceptible de générer un nouveau regard sur elle. Il révèle également l'évolution

des conceptions qui siègent dans les plus hautes instances culturelles de l'Etat. Choplin explique: « Ma nomination représente la volonté (et c'était mon projet de candidature auprès de Bertrand Delanoë) que le Châtelet redevienne ce qu'il était: populaire et artistique, ouvert sur le monde, la création et le monde contemporain, le divertissement original et inattendu. (...) En 3 saisons, on est passé de 180 000 à 300 000 spectateurs » (Cf. Labarre 2009: 114). Jean-Luc Choplin prend la relève et entend conserver au Châtelet sa tradition d'excellence dans la création lyrique et chorégraphique, tout en élargissant le public du théâtre et en créant des événements artistiques qui privilégient l'audace et la légèreté. Son objectif est d'attirer chaque saison 300 000 spectateurs autour d'une programmation éclectique et faire du Châtelet un théâtre musical joyeux, ouvert, éducatif. Faisant face au criticisme pour « l'importation » des productions étrangères (comme *Les Misérables* de Londres), Le Théâtre du Châtelet a introduit en saison 2010/2011 ces propres productions des musicals *My Fair Lady* et *Sweeney Todd*. *My Fair Lady* est de retour au Châtelet en saison 2013/2014, aussi que deux nouvelles productions des musicals (*Into the Woods* by Stephen Sondheim et *King and I* by Rodgers and Hammerstein II) et un spectacle « importé » de Buenos Aires (Chantecler Tango, une Production du Tangodoy Group et du Complejo Teatral de Buenos Aires). Ce qui est étonnant, c'est le fait que ces musicals au Théâtre du Châtelet sont joués en langues originales (anglais, espagnol) et avec sous-titres, comme les productions d'opéra, même si la plupart des programmes TV ou des films aux cinémas français sont encore présentés en doublage francophone.

Un autre événement important qui a profondément changé le paysage français du musical c'était l'arrivée du groupe Stage Entertainment en 2005. Ce groupe, fondé aux Pays-Bas par Joop Van Den Ende en 1998, est fortement internationalisé et Stage Entertainment France est la filiale qui officie en France et qui compte 40 employés permanents. Cette multinationale parmi les plus influentes à l'échelle mondiale du secteur a acheté en 2005 Le Théâtre Mogador et elle a investi millions d'euros dans la reconstruction du théâtre parisien à l'identité forte d'ailleurs en termes de théâtre musical et doté de la plus grosse jauge des théâtres privés.

Le groupe Stage Entertainment achète des licences d'exploitation de certains titres, en général des hits au box office, qu'il développe ensuite et décline sur ses différents marchés. Jusqu'à aujourd'hui ils ont créé trois spectacles à Paris: *Cabaret* aux Folies Bergère en 2006, *Le Roi Lion* en 2007 au Mogador et *Zorro* en 2009 aux Folies Bergère. Le plus grand succès était, bien sûr, *Le Roi Lion* qui a été joué pendant trois saisons et qui a remporté 3 Molières. Après l'arrêt du *Roi Lion*, en saison 2010/2011 le Stage Entertainment a présenté à Paris un nouveau succès planétaire: *Mamma mia!* Ce spectacle est de retour pour 4 représentations exceptionnelles les 20, 21 et 22 septembre au Palais des sports de Paris puis en tournée. La nouvelle production d'un musical de Broadway sera *La Belle et la Bête (The Beauty and the Beast)*, le chef-d'œuvre de Disney, qui arrive à Paris à partir du 24 octobre 2013.

Le Stage Entertainment a trois activités distinctes: la production des spectacles, la vente de billets, et la gestion des théâtres pour ses productions mais aussi pour des spectacles autres que les siens. La tradition que le Stage Entertainment importe du modèle anglo-saxon repose sur une économie privée, sans subvention et habituée à vivre et croître par ses seules recettes de billetterie. Les billets doivent permettre de supporter tous les coûts et dégager une marge bénéficiaire. Les coûts de production sont énormes: un spectacle comme *Le Roi Lion* emploie 250 salariés avec les remplaçants et orchestres en rotation. Donc, les billets sont cédés à un prix élevé.

En France, donc, le Stage Entertainment (ré) introduit le spectacle de Broadway, mais il est plus important qu'il introduise en France le mode d'exploitation anglo-saxon des titres: longues périodes d'exploitation, alternance des équipes, musique live, prix de billets élevés... On verra si son projet d'installation à Paris sera de longue durée ou non, mais pour le moment il est important de noter qu'il a apporté quelque chose de nouveau en termes économiques.

Une tentative de définition

Alain Perroux observe que « La comédie musicale est d'abord et avant tout un genre théâtral bien vivant. Un genre qui a son histoire, sa géographie (avec deux pôles: Broadway à New York et le West End à Londres), ses codes,

ses stars, son répertoire et son actualité; un genre qui mêle allégrement art et commerce, divertissement et réflexion, comédie et tragédie, chant et danse » (Perroux 2009: 8). Ce genre, qui est en Serbie dénommé *musical* en reprenant le titre anglo-saxonne, représente, il me semble, le meilleur exemple du dynamisme et des transformations du spectacle vivant aujourd'hui.

Même si en Serbie tout le monde pense savoir la réponse à la question « qu'est-ce que un musical », en réalité il y a encore beaucoup d'incertitude. Il suffit d'observer le répertoire du Théâtre Terazije depuis 2005 et on verra que les pièces sont caractérisées comme *les musicals* (*A Chorus Line, Spusti se na zemlju, Chicago, Some Like It Hot, Cabaret, Maratonci trče počasni krug, Grease, Cigani lete u nebo, Na slovo na slovo, Glorija, The Producers, Glavo Luda, Zona Zamfirova*), mais aussi comme *les revues* (*Svetlosti pozornice, Pod sjajem zvezda*), la comédie musicale (*Heroji*), *la tragicomédie musicale* (*Svadba u kupatilu*), *le mélodrame musical* (*La Strada*) et *le drame musical* (*Grk Zorba*) (Medić & Janković-Beguš 2013). Alain Perroux dit bien correctement qu'il est extrêmement difficile d'en donner une définition simple qui délimiterait le territoire concerné et distinguerait la comédie musicale des autres formes de théâtre en musique (opéra, opérette...) et il montre qu'il y a, en général, deux approches possibles à la définition du genre: une approche qui définit la comédie musicale (ou le musical) d'après son contenu artistique (la musique est, bien évidemment, indispensable); et l'autre qui pense que ces sont les caractéristiques économiques qui définissent le genre (business, critères commerciaux).

Il existe une grande confusion de nature terminologique qui ne peut pas être résolue facilement parce que l'utilisation de certains termes relève de la pratique locale, ou bien de la tradition théâtrale dans un pays. Par exemple, en théorie et pratique théâtrale en Serbie, la différence se fait de la manière suivante :

- *une revue* se caractérise par la succession de « numéros » séparés (chansons, danses) qui ont la fonction décorative et pas dramatique, et qui sont connectés par le texte plus ou moins cohérent ;
- quand on dit *musical* en Serbie, on pense à « *musical de*

Broadway », c'est-à-dire le grand spectacle de façon anglo-saxonne. De même, c'est ce qu'on appelle fréquemment le « *book musical* » et qui est considéré comme un point de repère, comme un genre « parfait » de théâtre musical et qu'on veut reproduire sur les scènes théâtrales serbes ;

- finalement, tous autres genres précités – y compris *la comédie musicale* – reflètent une esthétique qui est plus proche au théâtre dramatique et dans laquelle le rôle de la musique est moindre; c'est le genre théâtral qui définit le contenu (*comédie, tragicomédie, mélodrame*).

Par contre, les Français n'ont pas en général accepté le terme anglo-saxon *musical* et ils utilisent l'expression *la comédie musicale* pour décrire une grande diversité d'œuvres – y compris les œuvres qui ne sont pas *comédies* proprement dit. Cette différence terminologique « cache » aussi une différence structurelle, liée au fait qu'en France ce terme réfère le plus souvent aux grands spectacles qui sont joués aux stades et aux halles de sport. On parlera de cette esthétique typiquement française plus tard, mais pour le moment il est intéressant de noter que Alain Perroux dans son œuvre précitée utilisé systématiquement le terme *la comédie musicale* pour décrire le musical anglo-saxonne.

De toute façon, il ne faut pas confondre la signification de l'expression *la comédie musicale* en France et en Serbie, parce qu'il s'agit des contextes culturels tout à fait différents. Pour illustrer la compréhension de différents genres de théâtre musical en Serbie, voilà comment un expert de la filière, le metteur-en-scène Kokan Mladenović, explique:

« Pratiquement, avec l'ouverture de nouveau bâtiment du Théâtre Terazije ont obtenu les conditions nécessaires pour la mise en scène des *musicals* dans le sens où ils sont traités dans la théorie de drame et la théorie de musique. C'est-à-dire, il faut que ce soit un ensemble des parties de musique, de danse et de drame complètement égaux. Ainsi, en travaillant avec nos acteurs, le gros problème que j'ai eu c'était de leurs expliquer que les conditionnalités du genre impose qu'un 'song' soit pratiquement un dialogue ou un monologue chanté; qu'il existe une continuité du développement de l'action dramatique

avec tous les éléments qui existent dans le théâtre de drame et que l'expression de la situation dramatique dans ce genre soit liée avec la musique, le chant et la danse. » (Mladenović 2010).

La définition de Kokan Mladenović correspond à celle retenue par Alain Perroux:

« La comédie musicale prend la forme d'une représentation théâtrale dans laquelle sont intégrés des numéros musicaux chantés et/ou dansés. Ces numéros sont désignés comme des '*songs*', c'est-à-dire des 'chansons' interprétées par un personnage ou plusieurs. Quant aux passages dansés, ils s'inscrivent souvent dans le prolongement des chansons les plus entraînantes. Précision importante: il arrive que des comédies musicales (...) ne comportent pas de danse; certaines ne comportent pas de texte parlé. À partir de ce modèle, des ouvrages de tout genre ont été produits. On distingue toutefois deux 'familles' principales: les *comédies musicales* qui développent une histoire intégrant le plus naturellement possible les *songs* (ce que les Anglo-Saxons appellent '*book musical*' ou '*integrated musical*') et celles qui se présentent davantage comme une succession de scènes divertissantes dont l'argument assez mince permet surtout de mettre en valeur les interprètes, se rapprochant ainsi de la *revue* » (Perroux 2009: 15–16).

Pour conclure, en Serbie la dénomination anglo-saxonne *musical* s'utilise pour exprimer le genre qui se caractérise par une grande complexité – et qui se trouve, donc, au sommet de la pyramide du théâtre musical. C'est particulièrement intéressant quand on observe les œuvres d'auteurs serbes dénommés « musicals ». Il me semble que l'utilisation de cette expression reflète une ambition très sérieuse: une tentative de créer « un spectacle de Broadway – mais le notre » ! Le problème est que le contexte théâtral en Serbie ne ressemble pas ni à Broadway, ni à West End... Pourtant, cette ambition de copier une tradition artistique originaire d'un (des) contexte(s) artistique(s) tout à fait différent(s) est très typique à ce petit pays qui est fier de « son » opéra, « son » ballet, « sa » musique classique – bref, de toutes les expressions de la grande culture occidentale dont on veut faire partie.

Les petits spectacles privés ou publics tels que les cabarets représentent un champ énorme et diversifié en France. Cependant, en Serbie, cette esthétique, tout en étant populaire et intéressante, ne domine pas la vie théâtrale à la manière des « grands » musicals: d'abord, parce que ce sont les productions de bien moindre ampleur, puis, parce que elles sont jouées sur petites scènes, et finalement, parce que ces pièces n'ont pas cet « aura » de prestige, de grandeur, de glamour, qui est très important pour le succès des musicals aujourd'hui.

*L'analyse économique de la filière en
Serbie et en France*

A l'introduction j'ai dit que le succès énorme des musicals en Serbie était à l'origine de cette étude. Il faut décrire brièvement la situation actuelle de ce genre ou type théâtral en France. « Une comédie musicale française, cela sonne comme une contradiction dans les termes ». Tel est du moins l'avis du producteur anglais Cameron Mackintosh qui reflète une idée communément admise: « la France, berceau de l'opérette européenne, n'aime pas la comédie musicale, son public demeure réfractaire aux chefs-d'œuvre du genre, et ses artistes n'ont pas les compétences nécessaires » (Perroux 2009: 58). Cette observation était largement confirmée par la réaction de mes collègues de l'Université Paris Dauphine concernant mon intérêt pour ce genre théâtral – alors que mes collègues en Serbie étaient ravis du choix du sujet, j'ai ressenti une touche de répulsion chez mes collègues à Paris. Ces réactions témoignent au fait qu'en Serbie/à Belgrade les musicals sont admirés par des professionnels du milieu artistique comme une forme d'art « sublime » – même si le succès tout récent du musical *Zona Zamfirova*, qui a emporté de nombreux prix prestigieux en la saison 2012/2013, a aussi provoqué beaucoup de controverse (Medić & Janković-Beguš 2013). Par contre, en France/à Paris une comédie musicale représente quelque chose qui relève du « show business » et qui donc ne peut pas être considérée comme une forme artistique de haut niveau.

Ce rejet du musical est un peu surprenant parce que le public français s'est intéressé assez tôt aux premiers chefs-d'œuvre du musical américain.

Dès le milieu des années 20, deux salles parisiennes importent ainsi les grands succès de Broadway dument traduits. Au Théâtre Mogador, les frères Isola cassent la baraque avec *No, no, Nanette* en 1926 et surtout *Rose-Marie* de Friml en 1927, qui sera joué trois ans de suite (1250 représentations). Du coté du Théâtre du Châtelet, temple de l'opérette à grand spectacle, Maurice Lehmann entend renouveler le répertoire avec des musicals américains, à commencer par *Show Boat* créé en France en 1929. Dans les années 20 à 40, les opérettes françaises de Maurice Yvain ou Henri Christiné se laissent d'ailleurs influencer par les rythmes du jazz et constituent quasiment des comédies musicales à la française. Puis, après la guerre, le Chatelet et Mogador tentent d'appliquer les recettes du grand spectacle américain à l'opérette et aussi ils accueillent certains hits de Broadway adaptés en français (*L'homme de la Mancha*, *Un violon sur le toit*, *Hair* etc).

Or, à la fin des années 70, le théâtre musical francophone change radicalement.

« Mogador ferme pendant plusieurs années et le Châtelet est pris en main par la Ville de Paris qui en fait un opéra-vitrine de prestige. L'opérette meurt à petit feu: la télé et le rock éloignent la nouvelle génération des refrains. Et voici que des auteurs dans l'air du temps inventent le concept d' 'opéra-rock' dont *La Révolution française* d'Alain Boublil et Claude-Michel Schönberg est un des premiers exemples et *Starmania* de Michel Berger et Luc Plamondon le premier triomphe. L'opéra-rock prétend se différencier de la comédie musicale par une structure musicale continue. Il s'en distingue surtout par ses stratégies commerciales: on sort d'abord un album de chansons plus ou moins rock reliées par un fil narratif. Du coup, lorsque l'album est porté à la scène, il garde la forme d'une suite de chansons formant un canevas sans véritable tension dramatique et servant de véhicule à des chanteurs de variété » (Perroux 2009: 68).

Nous voyons ici les origines du spectacle commercial qui domine maintenant la filière du musical français: *l'opéra rock* ou la grande *comédie musicale à la française* qui est devenue un symbole de divertissement « grand masse » et qui est détesté dans le milieu artistique français.

Le plus grand succès du genre jusqu'au aujourd'hui était la *Notre-Dame de Paris* de Luc Plamondon et Richard Cocciante, créée en 1998 suivant la même recette: parution de l'album d'abord, puis production scénique avec des chanteurs promus stars grâce à un relais médiatique important. Le spectacle, avec son gros décor uniques, ses chorégraphies sommaires et sa bande instrumentale préenregistrée, a parti en tournée dans les stades et Zéniths de France. Le succès était extraordinaire, bien au-dessus des attentes: *Notre-Dame* était vue par 2,5 millions de spectateurs et a fait vendre 8,5 millions de CD. Inspirés par ce succès, les spectacles du genre se multiplient: *Autant en emporte le vent*, *Gladiateur*, *Cléopâtre*, *Le Roi-Soleil*, *Mozart – l'Opéra Rock*... Mais, le succès de ces productions est loin d'être garanti – la formule magique est difficile à répéter. Pendant ce temps, une poignée de passionnés se bat pour faire jouer en France de la bonne comédie musicale « à l'anglo-saxonne », dans des théâtres où le rapport scène-salle permet d'effectuer un vrai travail de mise en scène et de chorégraphie, sur des livrets soignés et des musiques de qualité, que ce soit des importations ou de la production locale. Ce groupe rassemble certains pionniers comme Alain Marcel qui en traduit un grand nombre (*Kiss Me Kate*, *My Fair Lady*...) et crée de nouveaux, mais aussi des adaptateurs de talent comme Stéphane Laporte ou Christophe Mirambeau, des metteurs en scène comme Jean Lacornerie, des interprètes comme Jérôme Pradon (que Londres invite dans des premiers rôles), des compositeurs, des producteurs... Il y a aussi des figures médiatiques du monde des arts et de la culture qui prennent fait et cause pour le *musical*, comme le comédien Lambert Wilson (Perroux 2009: 70–71). Avec pour conséquence la mise en orbite d'interprètes de plus en plus nombreux et désireux de défendre une comédie musicale qualifiée d' 'anglo-saxonne' pour la différencier des grosses machines destinées aux Zéniths et chaînes de télévision privées. C'est maintenant que le Stage Entertainment France se lance avec ses excellentes productions venues de Broadway qui restent plusieurs années à l'affiche. De même que le cas précité du Théâtre du Châtelet montre que le temps change à Paris et que le musical se légitime en France. « Qui sait, peut-être que ce dynamisme à plusieurs vitesses finira par triompher du tout commercial et

séduire une certaine intelligentsia francophone bardée de préjugés vis-à-vis d'un genre qu'elle méconnaît ? » (Perroux 2009: 71).

Il est intéressant de noter que les professionnels du milieu théâtral en Serbie ne sont pas nécessairement opposés au modèle de la comédie musicale à la française. Par exemple, voilà une citation du compositeur serbe Kornelije Kovač:

« Pour moi, le plus fort est Andrew Lloyd Webber, auteur des musicals *Jesus Christ Superstar*, *Cats*, *Phantom of the Opera*, *Evita*. (...) En France, aussi, il y a des titres très intéressants, commerciaux, tel que *Nôtre Dame*. L'accompagnement instrumental est *play back* (présonorisé), mais tout est tellement bien fait que cela ne vous dérange pas. Il n'y a pas de sons extrêmement électroniques qui pourraient gâter quelque chose. De même que *Les Misérables* d'Hugo, une époque passée est harmonisée avec la musique qui est en même temps classique, pop et moderne. » (Strugar 2010).

Néanmoins, il faut dire que ce type de production dont le succès est porté par des enregistrements phonographiques est pratiquement impossible de reprendre en Serbie où la production phonographique est peu développée et où les gens préfèrent écouter l'accompagnement musical *live* – c'est encore un exemple d'influence du musical « à la Broadway » qui est prépondérant à Belgrade et en Serbie.

La conclusion générale que j'ai tirée en étudiant la filière du musical/de la comédie musicale en Serbie et en France peut être formulée de cette manière: les modèles économiques de production et d'exploitation sont directement liés au statut spécifique dont le genre bénéficie dans l'un ou l'autre société. En Serbie, le théâtre musical relève du secteur public et son expansion résulte des subventions et de grands investissements en équipements culturels dans le nouveau millénaire. Mais, en même temps, il est le « porte-drapeau » de la tentative de commercialiser le théâtre en Serbie pour qu'on puisse combattre les effets dévastants de la crise financière dans le pays et pour s'assurer de la survie. En France, par contre, nous voyons la tendance opposée: le musical relève du privé et il est le synonyme pour un spectacle commercial, mais il est en train de se légitimer auprès des pouvoirs publics et du milieu théâtral.

On peut élaborer cette conclusion en quelques observations supplémentaires.

D'abord, en Serbie, notamment à Belgrade mais plus récemment dans d'autres villes aussi (Novi Sad, Niš, Kragujevac, Šabac, Vršac...), ce sont les œuvres bien connus de Broadway (*Chicago, Cabaret, Kiss Me Kate, A Chorus Line, Grease, Les Misérables, Hair, West Side Story* etc.) qui sont le plus intéressant pour le public en Serbie. En même temps, le succès considérable du nouveau musical autochtone en Serbie fait contrepois au succès des musicals licenciés. Les sujets des musicals autochtones sont souvent les adaptations des œuvres littéraires ou cinématographiques d'auteurs serbes; la musique originale est commandée auprès des compositeurs serbes de tous les genres; et la structure de ces œuvres s'inspire de « book musical » anglo-saxonnes. Mais, on peut observer un grand paradoxe: le mode d'exploitation de tous ces ouvrages (licenciés et autochtones) n'a aucune similarité avec le modèle « show business » anglo-saxon – car la plupart de théâtres qui produisent les musicals en Serbie relèvent du secteur public, ce qui veut dire qu'ils sont fortement subventionnés. Ces sont les exemples de théâtres de répertoire (Lacombe 2004: 87) qui sont encore dominants en Europe. Il s'agit de grandes institutions dotées de nombreux permanents, dont quantité d'acteurs et / ou de musiciens salariés. Ces théâtres publics se distinguent nettement de la situation française par leur système d'emploi. Ils accueillent des *ensembles*, troupes de comédiens, de chanteurs ou encore de danseurs, qui bénéficient de contrats à durée indéterminée ou (de plus en plus souvent en Allemagne, par exemple) de contrats fixes de court terme (un ou deux ans renouvelables).³ Par exemple, le Théâtre Terazije, le plus grand des théâtres musicaux en Serbie, est doté de quatre ensembles permanents: un certain nombre de comédiens, un orchestre, un chœur et une compagnie de danse (il en va de même pour les deux théâtres nationaux à Belgrade et à Novi Sad).

Les théâtres de répertoire présentent chaque saison une vingtaine de mises en scène: certaines sont des reprises de années précédentes, tandis que d'autres sont des créations nouvelles. Ces différentes mises en scène sont re-

³ En Serbie, la Loi de la culture adoptée en 2009 a prévue aussi cette possibilité, mais cette loi n'est pas encore entrée en vigueur.

présentées en alternance; ce qui impose de démonter de façon récurrente les décors. Ce modèle de fonctionnement reste profondément lié à la tradition, au prestige et aux subventions importantes dont il bénéficie. Cependant, le système est de plus en plus critiqué par tous ceux qui s'en trouvent en marge du système: ils critiquent de plus en plus ces institutions comme étant le terreau d'une certaine médiocrité, d'une routine nuisible à la qualité artistique, d'un programme répétitif sans prise de risque artistique. Ils reprochent également aux compagnies de répertoire d'être devenues des usines de production où la planification complexe est plus importante que le processus artistique lui-même. Même l'Opéra et Théâtre Madlenianum qui ne dispose pas d'un ensemble permanent, est obligé à fonctionner comme le théâtre de répertoire, pour la raison assez banale: tous artistes qui sont engagés par Madlenianum (pour les productions d'opéra, du drame, du musical ou du ballet) jouent régulièrement dans les autres théâtres à Belgrade. Madlenianum doit, donc, tenir compte de leur disponibilité en faisant son répertoire, comme tous les autres théâtres. C'est vraiment un « art du cirque », un jonglage permanent avec les dates: chaque mois, les administrateurs de théâtres à Belgrade se réunissent pour décider ensemble du répertoire, en partageant ses équipes artistiques !

La transition postsocialiste en Europe centrale et orientale a provoqué la crise du modèle du théâtre de répertoire. Cette crise financière est accentuée par le fait que les recettes de billetterie couvrent à peine 10 à 15% du budget des théâtres dans toute l'Europe centrale et balte et, dans une moindre mesure, en Allemagne (Lacombe 2004: 90–91). Ces théâtres ont de grandes difficultés à assurer leur survie financière à l'heure actuelle, du fait de la baisse des subventions, des ressources propres (mécénat compris) excédant rarement 20% de leur budget et d'une désaffection relative du public à leur endroit. Dans ce contexte, certains succombent alors à la pression commerciale, optant pour une forme de comédie de boulevard issue du répertoire.

Enfin, la difficulté à faire tourner les spectacles dans le pays, ou internationalement est le corollaire de la difficulté à accueillir des spectacles d'autres théâtres et d'autres compagnies, ou d'en coproduire. Difficulté bien résumée par Nele Hertling, ancienne directrice du théâtre Hebbel à Berlin:

« Lorsqu'un théâtre [a] une troupe permanente, il est presque impossible d'inviter des spectacles, de coproduire, à moins de doubler le budget: comment, sinon, payer à la fois les acteurs invités et les acteurs permanents qui ne jouent pas ? » (Lacombe 2004: 92).

Les problèmes liés au fonctionnement des théâtres de répertoire cités ici sont très caractéristiques pour la situation actuelle en Serbie. Par rapport à l'économie des musicals, il y a encore de problèmes spécifiques qui sont identifiés par Mihailo Vukobratović, le metteur en scène bien connu et l'ancien directeur du Théâtre Terazije:

« Pour nous, le plus grand problème c'est comment leur [les détenteurs des licences] expliquer que nous ne pouvons pas jouer [un titre] tous les jours. Que c'est une pièce qui va être sur le répertoire, et en cas de succès, elle sera jouée quatre ou six fois par mois. Ainsi il faut expliquer aux propriétaires que nous sommes un théâtre avec un répertoire sur lequel on trouve huit, neuf ou dix musicals. Cette communication existe jusqu'à ce qu'ils comprennent la typologie de notre théâtre. Nous ne sommes pas un *ad hoc* théâtre. Nous ne sommes pas une maison de production. Nous sommes un théâtre qui a son répertoire, duquel on essaie de maintenir l'équilibre, plus précisément, il doit avoir chaque mois le même nombre de titres avec un nombre déterminé de pièces à faire » (Vukobratović 2010).

Comment ce répertoire est-il fait, de mois en mois ? Dit Vukobratović:

« Là, il y a plusieurs choses qui sont liées: le succès de la pièce, la conscience que chaque pièce est un acte public et qu'elle est faite pour le public. Y compris bien sûr sur le niveau artistique et esthétique qui nous sépare de l'estrade. Alors on doit avoir cette approche vis-à-vis le public, il doit pratiquement vous répondre [à la question]: 'bien, c'est un titre, êtes-vous intéressés à le voir ?' Il y a des pièces pour lesquels la salle est pleine, mais seulement deux fois par mois. Puis en y a d'autres qui rempliraient la salle huit fois par mois. Ici, alors nous faisons des mathématiques, des estimations combien de représentations de pièces du répertoire doivent être jouées chaque mois. On ne laisse pas au répertoire les pièces générant des pertes » (Vukobratović 2010).

Les contraintes du théâtre de répertoire sont bien évidentes au cas où un titre remporterait un succès considérable, comme a remarqué Kokan Mladenović:

« On ne peut pas jouer une pièce, même si elle est la meilleure du monde et la plus demandée, dix fois par mois, par exemple. Vous avez aussi des autres titres sur le répertoire que vous êtes obligés de jouer. En Serbie, il n'existe aucune maison de théâtre qui puisse jouer des pièces en continuité, en grands blocs. Il n'y a non plus de salle adéquate avec des conditions techniques appropriées dans le but de louer à une compagnie ou une production pour jouer une certaine pièce pour une période d'un, deux mois, ou une ou quelques ans. (...) En ce qui concerne le marché du théâtre, selon moi, ce ne sont que des déclarations des fonctionnaires dans la culture et des bonnes intentions des producteurs, tandis que nous, nous sommes toujours emprisonnés dans un modèle du fonctionnement du soc-réalisme, lequel est difficile à changer » (Mladenović 2010).

Autrement dit, les mêmes œuvres qui sont exploitées suivant une logique industrielle à Londres et à New York (ou à Paris lorsqu'elles sont produites par le Stage Entertainment), reflètent une modalité d'exploitation complètement différente à Belgrade – la logique du spectacle subventionné. Il faut dire que les salles de théâtre en Serbie sont petites (sauf le Theatre National Serbe à Novi Sad, toutes les autres salles de théâtre dont on a parlé ont une gauge inférieure de 600 sièges), donc les productions ne peuvent jamais être amorties par les recettes de billetterie, même dans les cas de vrai succès. Bien sûr, il y a d'exceptions de cette règle: L'Opéra et Théâtre Madlenianum, qui relève du privé et ne reçoit pas de subventions, repose sur le système du « festival permanent » (il n'est pas doté d'une troupe permanente). Mais, le mode de financement de ce théâtre par les donations d'un single mécène représente un cas unique en Serbie et au-delà.

La dichotomie du répertoire: musical anglo-saxonne vs. « musical autochtone » est aussi intéressante en Serbie qu'en France. Par exemple, le Théâtre Terazije, pratiquement dès ses débuts et à travers toutes ses transformations, a toujours programmé les œuvres du théâtre musical du répertoire international (d'abord les opérettes, puis les comédies musicales ou les musicals), mais cette maison a également essayé de créer des productions « autochtones » de ces genres. La première production d'un musical après la réouverture du Théâtre Terazije en 2005 était *A Chorus Line*, une œuvre de Broadway très exigeante. Cependant, cette production coûteuse a provoqué

beaucoup d'opposition: notamment, certains critiques soulignaient le fait que c'était ridicule d'ouvrir un théâtre serbe avec une œuvre américaine. Pourquoi ? Tout simplement, parce que la production d'une œuvre autochtone serait « une création » et pas « une information » – « tant que *A Chorus Line* représente une création à Broadway, à Terazije cette pièce représente – une information sur Broadway ! (...) Suivez quelqu'un, et vous resterez toujours derrière. L'originalité, c'est la poursuite de sa propre route » (Ojdanić 2006: 10).

Qu'est-ce qui est plus difficile à faire ? Est-il le plus difficile à faire un musical de Broadway, qui signifie l'obligation de respecter un certain nombre de licences ? Est-il le plus cher, ou bien c'est plus cher de repartir de zéro, de trouver un bon texte, le préparer pour la scène... ? Pour les directeurs de théâtres musicaux à Belgrade, la réponse est simple – et un peu surprenante:

« Le plus cher c'est de faire une production avec un matériel autochtone. C'est un travail qui coûte plus cher, qui porte le plus grand risque et il est le plus difficile. Pourquoi ? Tout simplement, parce que en Serbie ce n'est pas possible de racheter toutes les licences. Il y en a qui sont trop chères. Il y en a dont les propriétaires n'autorisent pas la représentation dans un si petit milieu et pas tellement souvent » (Vukobratović 2010).

Son collègue Kokan Mladenović, en parlant de la production du musical *Maratonci trče počasni krug*, dit aussi que la production d'un musical autochtone porte un plus grand risque:

« Quand on parle d'un grand succès mondial, d'un grand titre, il est normal que cette musique, ce scénario ait été déjà vérifié auprès de milliers de spectateurs. Ce sont des mélodies, ce sont des 'tubes' qui ont une vie indépendante en dehors du titre de théâtre. La production d'une musique pour le musical porte un grand risque. (...) Le moment quand les spectateurs sortent de musical en chantant et en sifflant les mélodies, cela signifie qu'on est sur la bonne route et qu'on a réussi à répondre à la exigence principale du genre, c'est d'avoir une musique de qualité, une bonne musique » (Mladenović 2010).

Considérant tous que nous avons vus concernant l'esthétique souhaitée sur les scènes en Serbie, il n'est pas surprenant qu'on exige de créer les musicaux à l'anglo-saxon, ce que nous avons dénommé le « book musical ». Le

grand succès de sa mise-en-scène *Zona Zamfirova* au Théâtre Terazije a certainement renforcé cet axe de la création autochtone (Medić et Janković-Beguš 2013). Malgré toutes les difficultés observées, Mihailo Vukobratović affirme une nécessité de créer les œuvres originales:

« Nous avons un certain type d'obligation sur le plan culturel, en tant que maison orientée vers les musicals. (...) C'est quelque chose que l'on considère comme une obligation vers la société, comme une responsabilité d'une part, et comme une envie à donner la possibilité de s'exprimer dans le domaine de l'écriture, de la musique, des arrangements etc. aux auteurs locaux » (Vukobratović 2010).

Le musical vs. l'opéra

Ce n'est pas injuste de dire qu'en Serbie les musicals sont considérés comme une forme du spectacle vivant « artistique » car le pays ne dispose pas de maisons d'opéra de très bonne qualité. En France, par contre, l'opéra persiste comme une forme supérieure de spectacle vivant qui symbolise l'excellence artistique et le « savoir faire » français. Là, cette situation révèle aussi une « guerre froide » parmi le théâtre commercial et le non-commercial. Quand il parle du genre de musical en France, Alain Perroux observe que:

« la comédie musicale (...) doit sa plus grande spécificité à son statut économique: les musicals ont toujours été créés par des producteurs indépendants dans des théâtres privés. Ces derniers financent les représentations grâce aux recettes des ventes de billets d'entrée. Pour avoir une chance de durer et ainsi de se rentabiliser, une comédie musicale doit rencontrer un succès public, elle a une obligation de plaire. Face à cette contrainte, les compositeurs et librettistes se distinguent par leur faculté de réaliser une œuvre d'auteur tout en gardant à l'esprit cet impératif commercial (...) Cette obligation du succès public a rendu la comédie musicale suspecte aux yeux de certains puristes de l'opéra; forme largement subventionnée. Mais faut-il rappeler que de nombreux chefs d'œuvre de l'histoire lyrique ont été créés, eux aussi dans des théâtres privés, donc 'condamnés' au succès sous peine de faillite ? Du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi à *La Belle Hélène* d'Offenbach en passant par *La Flûte enchantée* de Mozart, la liste est longue... » (Perroux 2009: 16).

Mais, nous avons vu qu'en Serbie ce n'est pas le cas – en fait, et par l'opposition du musical dans le monde occidental (la France comprise, bien sûr !), ce genre dans le petit pays balkanique fait partie du spectacle vivant subventionné qui essaye maintenant de se commercialiser ! Cette tendance de « commercialisation » du théâtre en Serbie a provoqué beaucoup de réactions, positives et négatives, et les musicals sont fréquemment cités comme exemple parce que c'est le premier genre qui a (plus ou moins) réussi dans cette tentative. Par exemple, le succès considérable de la production de musical *Hair* à l'Atelje 212, mise en scène par Kokan Mladenović, a inspiré des débats concernant la situation actuelle de la filière:

« [*Hair*], le projet le plus commercial de l'Atelje 212, le plus grand nombre de billets vendus, l'ensemble de comédiens créé sur le modèle de Broadway 'star system', le texte actualisé et le groupe Vroom qui joue la musique *live* (...), tandis que les chorégraphies sont bien faites et réalisées. Le succès commercial était garanti. Les chaînes de télévision ont compété pour présenter le plus grand nombre d'extraits du spectacle et d'interviews avec les comédiens expliquant le message sociopolitique de la liberté de choix. Les hommes politiques en pouvoir et leur opposition, les intellectuels, les chanteurs de rock, pop ou folk – tous ont assisté les performances et ils étaient tous ravis, peu importe s'ils ont compris ou non de quoi il s'agit ou non » (Jovanović 2010: 26).

D'un côté, Atelje 212 a réussi, au moment marqué par la crise financière, par les problèmes et par la dépendance aux subventions de la ville de Belgrade, dans la tentative de créer un spectacle commercial qui ne représente pas l'émulation d'une série télévisuelle humoristique, « tant que les musicals sont devenus, dans le pire sens de la 'société des spectacles' un cirque nomade qui se déménage d'une arène de sport à l'autre.⁴ *Hair* a essayé d'être quelque chose entre une pièce de théâtre sociopolitique et une pièce commerciale, avec les vedettes du film. Si vous aimez ou si vous n'aimez pas tout cela – le choix est à vous » (Jovanović 2010: 26).

Le problème n'est pas difficile à comprendre: en Serbie, pour le moment, les secteurs culturels subventionnés se battent pour survivre. Les budgets du Ministère de la culture et des collectivités territoriales sont réduits

⁴ Le journaliste parle ici du musical *Mamma Mia!* qui était en tournée cet été à Belgrade.

sans cesse et ça pose beaucoup de problèmes aux institutions qui ne savent pas et ne peuvent pas vivre sans budgets publics. Le marché est trop petit, et les coûts sont trop élevés (les salaires et les charges sociales, l'acquisition des licences, les frais du matériel...). Notamment quand on prend en considération le fait que presque tous les théâtres majeurs en Serbie fonctionnent comme « théâtres de répertoire » qui ont un ou plusieurs ensembles permanents. Kokan Mladenović confirme ce fait:

« Il est nécessaire d'avoir une immense machinerie pour faire un musical. Sans subventions de la ville de Belgrade pour le théâtre musical, ici je parle des rémunérations pour les membres permanents du ballet, de l'orchestre et du chœur, il serait impossible de faire un spectacle avec plus d'une centaine de participants » (Mladenović 2010).

Dans son livre *L'économie de la culture*, Françoise Benhamou constate qu'en France le spectacle vivant vit largement des subventions publiques. L'État verse environ le tiers des aides publiques aux grandes structures de création et de production (centres dramatiques nationaux et régionaux, orchestres, opéras), et les collectivités locales les deux tiers. Les recettes propres excèdent rarement 30% du budget. Les théâtres privés (moins d'une cinquantaine, presque tous en région parisienne) reçoivent une aide de la Ville ainsi que le produit d'une taxe parafiscale prélevée sur le billet (Benhamou 2008: 34). En Serbie, notamment à Belgrade, le rapport du financement public et du financement privé est pratiquement pareil: environ 70% de budget total est couvert par les subventions de la ville de Belgrade. Ce pourcentage couvre d'abord les salaires du personnel et une partie des frais de fonctionnement. Selon Xavier Dupuis, il s'agit d'un mode de gestion: le responsable évalue *ex ante* le maximum de subvention espérée et fixe sa production en fonction de ce montant (Benhamou 2008: 35–36).

Les coûts des productions en Serbie et en France donnent un point de comparaison très illustratif. D'après Mihailo Vukobratović et Kokan Mladenović, les paramètres économiques et financiers pour la production d'un musical à Belgrade sont entre 80000 et 100000 d'euros. En France, cette somme paraît ridicule. Selon Alain Marcel, la typologie des spectacles par rapport à leurs coûts de production, est la suivante:

- Module 1: le tout petit spectacle, un chanteur un musicien: 30000 € en montage;
- Module 2: le petit à 150000 € qui comprend quelques comédiens chanteurs et un deuxième musicien;
- Module 3: le moyen, 7/8 musiciens + 15/20 comédiens, qui coûte 600000 €;
- Module 4: les grosses productions « de Broadway » à partir de 6 ML d'€ (cf. Labarre 2009: 123).

En Serbie, on peut rêver des millions d'euros qui sont investis en un spectacle tel que *Le Roi Lion* ou *Notre Dame de Paris*. Effectivement, en Serbie 100000 € c'est beaucoup d'argent, c'est une somme effrayante. Mais, d'après Vukobratović, il faut savoir que pour la production d'une pièce de ce genre comme par exemple le musical *Na slovo na slovo* (*Les jeux aux lettres*) il fallait faire 100–150 costumes. De même qu'il faut prendre en considération le maquillage, la quantité des collants et des chaussons de ballet consommés pendant les préparations de la pièce et durant la performance, etc. Les coûts de plateau d'un théâtre qui produit des musicals sont, donc, assez élevés.

Conclusion: quel avenir pour le musical ?

On verra si en France le musical va devenir l'opéra de nouveau millénaire. En Serbie, les défenseurs de cette esthétique pensent que le succès du musical est quelque chose de bien pour la filière théâtrale:

« Je suis très heureux du succès du musical en Serbie. Pour un théâtre, c'est une occasion de faire quelque chose de grand et d'important avec un gros budget et une immense quantité de personnes. Je suis convaincu que ce public radieux qui sort du théâtre musical fait le noyau du futur public du théâtre de drame. Les gens habitués à fréquenter le théâtre y vont et je pense que (...) tout le monde [du théâtre] aura les bénéfices qui proviennent du succès de théâtre musical » (Mladenović 2010).

BIBLIOGRAPHIE

Benhamou, F. (2008) *L'économie de la culture*, 6ème édition, Paris: La Découverte, Collection Repères.

Dupuis, X. (2003) « Entreprises culturelles, consommateurs et pouvoirs publics face à la tarification. Stratégies et pratiques », dans *Les tarifs de la culture*. Sous la direction de François Rouet, Paris: Ministère de la culture et de la communication [DEPS], La documentation française.

Ojdanić, M. (2006) „Teatar kao kolateralna šteta medijskog rata”, *Ludus - Pozorišne novine* 137: 10–11.

Labarre, B. (2009) *Existe-t-il une esthétique spécifique et un modèle économique propres à la comédie musicale en France ?*, Mémoire de fin de Master « Management des Organisations Culturelles – Formation Initiale », Paris: Université Paris-Dauphine.

Lacombe, R. (2004) *Le spectacle vivant en Europe. Modèles d'organisation et politiques de soutien*. Avant-propos d'Emmanuel Wallon, Paris: La documentation française.

Jovanović, I. (2010) „Kosa”, *City Magazine*, le 17 mars.

Medić, I., Janković-Beguš, J. (2013) „Mjuzikl u Srbiji u novom milenijumu – smernice, dometi, izazovi”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 49: 133–150.

Mladenović, K. (2010) Rencontre avec le metteur en scène Kokan Mladenović, réalisée le 8 juillet 2010 à l'Atelje 212.

Perroux, A. (2009) *La comédie musicale. Mode d'emploi*, Paris: L'Avant-Scène Opéra, Éditions Premières Loges.

Strugar, V. (2010) „Pozorište nije lak zalogaj”, *Večernje novosti*, le 16 juillet.

Vukobratović, M. (2010) Rencontre avec le metteur en scène Mihailo Vukobratović, réalisée le 27 août 2010 au Théâtre Terazije.

Јелена Јанковић-Бегуш

ЕКОНОМСКИ МОДЕЛИ И ЖАНР МУЗИЧКЕ КОМЕДИЈЕ
У СРБИЈИ И ФРАНЦУСКОЈ ОД 2005. ГОДИНЕ
(Резиме)

Мјузикл као позоришна форма доживљава у Србији и Француској процват од 2005. године. Разлози за то су вишеструки: од обнове позоришних зграда до појаве нових продуцената који са собом доносе и другачије моделе финансирања и даљи живот представа. У тежишту рада је ситуација у главним градовима двеју држава јер су они носиоци ове позоришне естетике.

У Београду, највећа заслуга за успех мјузикла у новом миленијуму припада Позоришту на Теразијама. Иако су се на његовом репертоару практично увек налазила дела овог и сродних жанрова (музичке комедије, мелодраме), тек су се након повратка у комплетно обновљену зграду 2005. године стекли услови да се поставе чак и најамбициозније представе. Ово позориште је популарисало форму „бродвејског” (англосаксонског, „књижевног”) мјузикла, који се сматра врхунским изразом форме и узором коме се тежи у продукцији аутохтоног, српског мјузикла. Међутим, у нашој земљи је и даље доминантан модел репертоарског и субвенционисаног позоришта, па је стога судбина мјузикала условљена законитостима таквог театарског устројства. Као последица тога, ова позоришна форма може се сматрати изразом „високе”, елитне српске културе, што је свакако и намера њених главних промотера. С друге стране, у Француској се мјузикли (односно „музичке комедије” француског типа) сматрају изразито комерцијалном формом, која се изводи у спортским аренама и стадионима пред великим аудиторijумом. С повратком „бродвејског” мјузикла у чувени Théâtre du Châtelet, као и са доласком на француско тржиште холандске продукцијске куће Stage Entertainment, која је увела англосаксонски модел продукције и живота мјузикала, и са великим успехом поставила неколико значајних наслова, ситуација се, међутим, мења.

