



Le théâtre musical en Amérique hispanique : définition, caractéristiques et apport esthétique

Adama ZAMPALIGRE

Université Felix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

Adamazampaligre44@gmail.com

Résumé : Cet article propose une étude critique du théâtre musical, sous genre théâtral, en Amérique hispanique plus précisément au Mexique et à Cuba ; là où ce genre théâtral a connu un développement considérable. C'est l'étude qui associe à la fois une analyse diachronique, synchronique et poétique de *Corona de fuego*, une des trois importantes œuvres de Rodolfo Usigli. Dans ce travail, nous tentons de donner une définition consensuelle, les caractéristiques et l'enjeu esthétique visé par le théâtral musical dans un univers pauvre en tradition théâtrale.

Mots clés : théâtre musical, comédie musicale.

Abstract: This article offers a critical study of musical theater, sub theatrical genre, in Hispanic America and more precisely in Mexico and Cuba, where this theatrical genre has considerable development. It is a study that combines a diachronic, synchronic and poetic analysis of *Corona de fuego*, one of the three important works of Rodolfo Usigli. In this work, we try to give a consensual definition, the characteristics and the aesthetic stake aimed for musical theater in a universe poor in theatrical tradition.

Keywords: Musical theater- musical comedy

Introduction

Une approche diachronique et synchronique du théâtre hispano-américain laisse entrevoir que l'évolution de ce genre littéraire est émaillée par de nombreux tournants. Bien que l'on ne puisse avouer la présence d'une tradition théâtrale forte en Amérique avant la colonisation, quelques pratiques comme *Le Rabinal Achi*¹ et *Les Areytos*² témoignent un engouement des indigènes pour l'art dramatique.

Hormis cette période pauvre en pratique théâtrale, le théâtre a joué un rôle fondamental dans le processus de la conquête et de la colonisation espagnoles entre le XVe et le XVIIIe siècle. Ce rôle fondamental se justifie par le fait que ce genre de la littérature était, d'une part, utilisé pour faciliter l'endoctrinement des peuples indigènes et d'autre part pour mettre en scène les pratiques religieuses. En somme, le théâtre était, pendant la colonisation espagnole, un instrument de communication très important puisqu'à travers lui les colons, les indigènes et les esclaves y trouvaient un dénominateur commun. Cette place importante a eu pour conséquence immédiate une

¹ Théâtre oral qui se déroulait dans l'empire Aztèque avant la colonisation espagnole au Mexique

² Espèce de spectacles publics sur les Iles du caribes. Ancêtre du théâtre cubain actuel.

multitude d'œuvres théâtrales. A la fin de l'ère coloniale, le théâtre fait partir du quotidien des hispano-américains. Cependant, la conquête pour les indépendances avait parfois débouché au départ forcé des espagnols de certains pays. Cela a provoqué une rupture de représentation dans les grands théâtres³ laissés par les colons et auxquels les natifs étaient déjà habitués.

C'est dans le but de combler ce vide que les œuvres des premiers dramaturges typiquement hispano-américaines⁴ voient le jour. L'une des particularités de ces œuvres est la conservation des traces espagnoles comme le romantisme et surtout les valeurs morales espagnoles. Face à cet aspect, le public se vide peu à peu des théâtres à cause de la présence espagnole dans les œuvres.

Au début du XXe siècle, une jeune génération de dramaturge incarnée par les mexicains Xavier Villaurrutia et Rodolfo Usigli, donne un nouveau souffle au genre théâtral. Leurs œuvres se présentent avec des ruptures tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. En plus des énormes rénovations apportées à leurs œuvres, ces dramaturges cherchent surtout à concurrencer les grands auteurs internationaux. En d'autres termes, ils ne produisent plus des œuvres pour le public local mais plutôt pour le monde entier. Pour ce faire, ils scrutent plusieurs sous genres du théâtre parmi lesquels on note le tout nouveau sous genre qui échappe à toute tentative de définition et connu sous le nom de théâtre musical. A en croire les œuvres publiées, le théâtre musical associe à la fois actions, mélodies, instruments et dialogues.

Ainsi qu'entend-t-on par théâtre musical ? Quelles sont les traits qui caractérisent le théâtre musical et le différencie des autres sous genres du théâtre ? En quoi *Corona de fuego* de Rodolfo Usigli constitue une comédie musicale ?

A travers ces interrogations, nous comptons définir le théâtre musical parmi les nombreux sous genre du théâtre. Au-delà, il s'agit de permettre aux lecteurs de découvrir ce genre théâtral avec tous ses aspects esthétiques. En plus, notre recherche cherche à distinguer les caractéristiques fondamentales de ce genre théâtral chez certains dramaturges hispano-américains qui se sont initiés en la matière.

1. Origines et tentative de définition du théâtre musical

Rompre avec le théâtre commercial et faire usage de la scène comme un instrument pour la pratique artistique pour éveiller la conscience de l'homme

³ Les salles de théâtre

⁴ Les dramaturges indigènes

contemporain sur le rôle de l'art dans la société ; produire un théâtre capable de faire échos à travers tout le monde entier par son esthétisme, sa richesse formelle et thématique sont parmi plusieurs, les raisons qui ont encouragé les dramaturges des années 1950 à aller à la recherche d'autres formes d'expressions afin de rendre leur art plus vif, attractif et comparable à d'autres catégories artistiques avec lesquelles le théâtre était en concurrence.

Si l'une des réussites des dramaturges expérimentaux hispano-américains est le théâtre radiophonique qui se rapproche beaucoup du naturalisme français, il faut admettre aussi la naissance du théâtre musical, un sous genre du théâtre qui mérite d'être décortiqué et expliqué afin que les uns et les autres ne le confondent pas à d'autres pratiques artistiques.

L'œuvre de théâtre moderne a pour ancêtre la tragédie et la comédie grecques et classiques. Des œuvres dont l'écriture obéit à une ardeur poétique comme le ver, la poésie et le rime. Quand le drame, une catégorie théâtrale qui associe comédie et tragédie naît, l'on a salué la naissance d'un sous genre théâtral qui ferait mieux évoluer et avancer le domaine théâtral. Dans les derniers siècles du deuxième millénaire, l'environnement de l'homme lui est apparu de façon très hostile à cause du sens avide de certains leaders véreux qui nous poussent à la haine et à la guerre. Ces éléments provoquent des bouleversements dans toutes les sphères de la société, à commencer par la révolution française du XVIIIe siècle, les deux grandes guerres du XXe siècle, la guerre froide. Pendant ce temps, l'art qui est un maillon faible de la société qui n'existe qu'en temps de paix, de tranquillité et de luxe cherche à s'adapter aux différentes situations sociétales. Dans une telle société en pleine mutation, le théâtre se transforme très vite en un art commercial et partisan de certaine idéologie avec un ton très satirique, ironique ; un art engagé sur tous les fonds car selon Peña (1992, pp. 383-393) « *le théâtre est le plus social des genres littéraires* ». Cette période a vu émergé des modèles critiques littéraires comme les sociocritiques et les sociologues de la littérature ; des études fondées uniquement sur le contenu et sur la politique de réception de l'œuvre par le public.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, toutes les productions artistiques connaissent un réel recul de leurs activités. Tous les domaines sont touchés par des dégâts d'ordre matériel ou humain. Pour les artistes et particulièrement les dramaturges, c'est le moment ou jamais de redéfinir le théâtre afin qu'il survive à nouveaux. Plusieurs expérimentations sont donc à pied d'œuvre pour tenter de trouver la voie la plus plausible pour le genre. De ces efforts, l'on a tenté d'associer théâtre et musique ; deux genres de

spectacles qui n'ont pourtant pas les mêmes supports. Le fruit de cette union ne sort pas pourtant du néant.

La musique prend son origine dans la poésie, un genre qui conserve toujours le ver. Le théâtre aussi y a ses origines grecques et aussi durant la renaissance il garda ses formes versifiées comme on peut les constater dans les œuvres de Molière et de Jean de Racine. Ainsi à partir de cette observation, les dramaturges réalisent qu'associer vers chantés et vers parlés créerait un théâtre mélodieux qui pourrait réunir et les adeptes de la musique et les adeptes du théâtre avec des œuvres qui présentent une présence alternée de parole et de chant. Au niveau de l'association des deux genres, Giraudan (1971, pp 205-2017) nous fait une démonstration qui permet de mieux comprendre le duo. Ce dernier constate que tous les arts du spectacle ont comme fondement de base les mouvements, les gestes et les interactions. Il remarque alors que parmi ces éléments cités seuls les mouvements représentatifs (Au théâtre on appelle mouvements représentatif, l'ensemble des gestes en cohérence avec la parole des personnages. Lorsque quelqu'un parle, il accompagne toujours ce qu'il dit par des gestes de certaines parties du corps afin de mieux s'expliquer et se faire comprendre) sont propres au théâtre.

Dans une œuvre de théâtre ces mouvements se révèlent à travers l'action et le tragique qu'elle contient. L'union du tragique et des mouvements représentatifs transforme le théâtre en une suite d'actions humaines conduisant à un enchaînement de situations humaines qui construisent le sens du récit d'un fait que le théâtre s'est donné les moyens de représenter. Dans ce contexte, le théâtre se révèle comme un mensonge qui recrée une réalité. En poussant les réflexions on a pu comprendre que cette définition limiterait le théâtre à un simple mimétisme des hommes sur scène. Alors que comme on l'a dit plus haut, en dehors des mouvements représentatifs et le tragique les autres composantes du théâtre sont des emprunts. C'est-à-dire des éléments que l'on peut aussi retrouver dans d'autres arts du spectacle. Pour amoindrir les débats, il convient donc de considérer le théâtre comme l'acte de représentation scénique. Dans cette interprétation le terme théâtre a comme seule composante majeur le lieu à côté duquel il y a la présence humaine et de mouvement. Le sens de l'œuvre peut donc venir d'une simple interaction entre les personnes sur scène. Le théâtre une fois définit ainsi ne recrée plus la réalité mais il veut faire d'une irréalité une vraisemblance. La seule réalité de l'œuvre de théâtre restera donc les décors, éléments d'esthétiques visuels.

La musique quant à elle n'a pas la même sensibilité que le théâtre sur l'homme. Ce dernier mobilise chez les hommes deux organes de sens : la vue

et l'ouïe ; pendant que la musique n'en mobilise qu'un : l'ouïe. C'est donc un art de perception unique et le théâtre un art de perception global. Cependant, l'acte, le mouvement peuvent intervenir en musique lorsque l'auditeur de la musique associe des actions aux belles paroles mélodieuses. Malgré tout, on peut être tenté de dire que la musique et le théâtre ne sont pas sur le même plan de sensibilité. Si nous visons une étude de réception de l'œuvre. Pour mieux comprendre le terme théâtre musical qui ne désigne pas un seul mais plusieurs manifestations à caractère musical, il nous faut faire un recul pour analyser ce qu'il est advenu d'appeler « opéra ». L'opéra est une œuvre de théâtre musical chantée avec accompagnement d'un orchestre. Ce genre contient donc des éléments suivants : la tragédie mixée à la musique, des protagonistes chanteurs, un orchestre, du son, de la lumière et un décor. Mais, quand nous observons bien l'œuvre de théâtre musicale contemporain et « l'opéra » classique on ne peut pas justifier que la dernière cité puisse être l'ancêtre du premier.

La définition du théâtre musical est difficile tant du point de vue esthétique que technique. Pour comprendre ce genre théâtral polymorphe, Delcambre (1985, p.208) détermine ses caractéristiques de manière suivante. Pour elle, la première caractéristique de l'œuvre de théâtre musicale est l'utilisation du quotidien sous toutes ses formes. Ce projet est unanime chez tous les dramaturges qui ont écrit des œuvres musicales dans la mesure où ils donnent un sens esthétique à des faits simples de vie courante. Le deuxième élément qui caractérise ce genre de théâtre est la préférence d'un climat d'ensemble à une didascalie narrative⁵. Ce trait éloigne le théâtre musical contemporain de l'opéra dans la mesure où dans le théâtre musical c'est la cohérence des actions qui construit le sens de l'œuvre. Or dans l'opéra il y a une narration à valeur informative qui guide les protagonistes. Le goût à la provocation au moyen d'éléments choquants, d'une description quelque peu folle et de la destruction de certaines valeurs morales existantes par des thèmes tabous constitue une autre caractéristique du théâtre musical. En plus de ces caractéristiques s'ajoutent la mise en valeur des richesses vocales de l'homme ou de l'acteur. Cela a pour but la désacralisation du langage. Le dernier trait relatif au théâtre musical est l'importance accordée à l'acteur ou au personnage qui engage toutes les parties de leur corps avec presque les mêmes ardeurs que les danseurs. Les caractéristiques que nous venons d'évoquer convergent toutes vers la recherche d'une esthétisation du fait quotidien. Vers la transformation d'une chose simple en un élément artistique

⁵ Ce sont les didascalies initiales qui guident les personnages sur scène

doté de valeurs. Le théâtre musical lui-même se repartit en des catégories que nous tenterons d'analyser à partir de *Corona de fuego*, de Rodolfo Usigli.

2. Les traits caractéristiques du théâtral musical à travers *Corona de fuego* Rodolfo Usigli.

Le théâtre instrumental est la première sous-catégorie du théâtre musical connu de tous grâce à l'incorporation d'un nouveau type de personnage, l'instrumentiste, un personnage dont le rôle est presque celui du musicien. C'est une œuvre dont le texte est très proche du texte musical. Parfois, il se présente avec des notes de musique ou des partitions chantées. Dans ce type de théâtre les mouvements représentatifs et le tragique s'aperçoivent non pas dans la lecture du texte sinon dans sa représentation scénique. L'action dans une œuvre de théâtre instrumentale présente une situation limite qui se justifie d'une part par un écart du tragique vers un ton particulièrement pathétique. On se retrouve alors dans un univers d'expression des sentiments, des émotions, qui vont jusqu'à mettre en doute le public et le lecteur sur ses propres conceptions de la société. A ce titre nous pouvons mentionner :

¿No nos ha dicho siempre Malinche
Que el rey y sus Dios son de bondad humana
Le ordenan ellos manchar nuestros templos
Y destruir imágenes de dioses
Que nos guiaron por siglos, que llevaron
A los alucinados peregrinos
Venidos del trasfondo del oriente
Y del fondo quizá del mundo mismo,
¿Al lugar en que el águila devoró a la serpiente?
(Usigli, 1960, pp 130-131)

Dans ce cadre, l'auteur (le dramaturge) y a recours à des éléments sensuels comme la voix, les personnes pitoyables, des cris horribles, des larmes et surtout les pleurs. Tous ses éléments en harmonie avec des instruments qui produisent du son en fonction du tragique ou du pathétique voulu par l'auteur pour un destinataire bien déterminé.

En dépit du théâtre instrumental, s'illustrent les spectacles musicaux qui sont des mises en scène de situations banales, quotidiennes composées d'actions et de musique. Cependant, malgré la musique qui s'y trouve, on les classifie dans la catégorie de théâtre à cause de la primauté de l'action sur le son. Les spectacles musicaux se caractérisent par la présence de tous les éléments (composantes) d'une scène. Ce sont les chorégraphes, les musiciens, les instrumentistes, les acteurs dramatiques et les comédiens qui se mettent

ensemble pour donner un sens à ces œuvres caractérisées très fortement par le bruit. Dans une œuvre écrite pour un spectacle musical, la tonalité tragique se substitue au pathétisme, au lyrisme et au dramatique comme c'est le cas dans *Falsa Alarma* (1960) de Virgilio Piñera. Dans cette œuvre on peut constater un mélange de cadre judiciaire (le juge, l'assassin) et de la musique (la victrola) Virgilio (1960, P81). Dans cette œuvre, l'atmosphère s'alterne entre le tendu et le détendu ; ce qui permet aux différentes situations de bien se dérouler afin de refléter les différentes tonalités déjà mentionnées. Il est en outre important de signaler que le théâtre musical, quel que soit ses caractéristiques fut d'abord une pensée musicale avant d'être entièrement enrôlé par le théâtre pour ainsi s'illustrer et voir le grand jour comme un sous genre de ce genre littéraire.

L'avantage du théâtre musical est qu'il vient résoudre le problème de concurrence entre les arts du spectacle qui se faisait fort dans la moitié du siècle dernier. A ce propos, Godfrey François cité par Delcambre stipule ceci

Il se trouve comme par un hasard miraculeux, que le théâtre musical résout alors toutes les contradictions, et celle si périlleuse de l'alliage du geste et du son. Pour avoir été prise aux bases, nourries des mêmes substances, animées du même plan, les composantes du spectacle ne se disputent plus haut du pavé. Elles s'épanouissent ensemble.

(Delcambre, 1985, p 210)

Tout comme le genre théâtral lui-même, le théâtre musical, dès sa naissance s'est mué en différents sous genres. Ainsi, Philippe Albéra distingue trois types d'œuvres qui consolident cette affirmation. Il désigne le premier type d'œuvre qui émerge de ce milieu par « théâtre musical pur » Albera (1997, p139). Ici les mélodies des vers musicaux arrivent à créer une tonalité tragique dans les mouvements représentatifs. Le deuxième est une œuvre qui englobe à la fois le théâtre instrumental et les spectacles musicaux. Le troisième type se confond à la structure d'une œuvre de l'opéra.

3. Apport esthétique de la comédie musicale

Comme on peut le constater nous même le théâtre musical est un genre pluridisciplinaire qui génère à la fois des questions relatives à la musique et des questions en relation avec la scène. Aussi en tant que lieu d'expression et de rencontre de plusieurs catégories artistiques nous notons un problème de synthèse qui se dégage. Toute analyse qui veut aborder un travail scientifique sur le théâtre musical est donc menée à se référer non seulement à la musique mais aussi à tous les sous genres existants du théâtre comme le drame, la tragédie et la comédie. D'ailleurs, à propos de ce dernier il existe une forme d'œuvre de théâtre musicale connu sous le nom de comédie musicale.

La comédie musicale est un terme assez vaste qui prête souvent à confusion. Si la tendance actuelle est d'utiliser cette terminologie pour définir tout spectacle comportant des scènes musicales, ce genre est en réalité bien plus codé. La comédie musicale est aujourd'hui presque entièrement absorbée par la cinématographie puisque la plupart des dramaturges qui s'y sont donnés au départ ont tous migré au cinéma. Cependant, notons que la première grande caractéristique de la comédie musicale se trouve dans son montage bien particulier d'alternance entre scènes dialoguées et instants musicaux comme c'est le cas de l'œuvre *El Encarne* (1969) de Virgilio Piñera. Une comédie musicale joue sans cesse sur le rapport entre les différentes parcelles (Les parcelles dans le cadre de notre étude désignent les différentes composantes de la comédie musicale à savoir les parties chantées et les parties dialoguées) qui la composent, développant un réel art de la transition. A travers cette caractéristique les dramaturges s'arrangent à introduire une proportionnalité entre les dialogues et les chants de sorte à ce que le critique ne trouve un penchant pour l'œuvre. La seconde caractéristique est le rapport d'interdépendance entre les mouvements des personnages et leur environnement sonore. Contrairement aux scènes dialoguées dans lesquelles son et musique servent d'habillement, ou sont le résultat d'actions produites par les personnages, dans les scènes de comédie musicale, les éléments sonores prennent quelques instants les commandes, comme s'ils dirigeaient désormais les mouvements et les paroles des protagonistes.

La comédie musicale elle aussi présente trois sous catégories. La première est la comédie spectacle qui se caractérise par un ton ironique des faits courants de la société avec des personnages plus comiques à travers les gestes et les dits. Sa mise en scène ressemble plus à beaucoup de films au cinéma.

Le sous-genre de la comédie-conte de fées rassemble quant à lui les comédies musicales dont le scénario se base sur un conte ou un roman merveilleux célèbre ou possède une structure typique de conte : ouverture sur une formule du type « Il était une fois » et mise en scène d'éléments, de personnages féeriques ou magiques. Il peut s'agir ici de la réécriture théâtrale d'un roman épique ou d'un livre de conte. Si quelqu'un tente par exemple de donner une allure théâtrale à *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, il débouchera forcément sur une comédie pareille.

Enfin le dernier, la comédie-folklore regroupe l'ensemble des œuvres de comédie musicale dont les faits et les actions semblent se dérouler dans une période antérieure à notre époque dans une société ou une civilisation bien déterminée. Parlant des origines, il faut noter que la comédie musicale

est un genre purement américain et son existence compensait l'absence d'écrans et de cinéma. Cette même raison de son existence est aussi la raison de sa perte de vitesse aujourd'hui. Avec l'avènement du cinéma et de la télévision, la comédie musicale sur scène s'est éteinte laissant la place à des comédies filmiques.

4. Le théâtre musical en Amérique hispanique.

L'Amérique hispanique n'est pas restée en marge du développement qu'a connu le théâtre musical sur le continent depuis le début du XXe siècle. Au Mexique et à Cuba particulièrement des spectacles musicaux et le théâtre instrumental ont connu beaucoup de succès. Au milieu des années 1930, des troupes théâtrales espagnoles fuyant la situation quelque peu difficile en Europe de l'entre-guerre s'installent dans les anciennes colonies pour exercer avec quiétude leur activité. Cette situation a réduit les petites troupes de ces pays au chômage. Pour gagner leur vie, ils adoptent très vite le concept du théâtre musical qui consiste à aller en groupuscule dans les cabarets, les maquis avec des instruments de musique et donner du spectacle à qui veut se faire plaisir. Ce type de production théâtrale ne produit pas d'œuvre à proprement dite ou du moins il n'y eut pas de dramaturge au Mexique qui s'y donna profondément afin de laisser des traces écrites. Aujourd'hui encore la tradition du théâtre musical continue de faire surface.

A Cuba, même si les petites troupes composées de comédiens qui conservent l'héritage du théâtre musical existent, les textes et le nom de Virgilio Piñera resteront associés à ce genre. Il est vrai que l'œuvre de ce dramaturge cubain échappe à toutes tentatives de critique littéraire à cause de sa pluridisciplinarité et l'avance que son œuvre a pris par rapport à son temps. *El incarné* (1969) est une œuvre qui présente toutes les caractéristiques d'une œuvre de théâtre musical. Elle comporte à la fois des éléments dignes d'une œuvre de théâtre et d'autres part des éléments qui relèvent de la musicalité et des instruments. Le caractère théâtral de l'œuvre est donné d'abord par les composantes de sa structure. De prime à bord on note une didascalie initiale qui présente les personnages par ordre d'apparition sur scène comme nous le constatons au début de l'œuvre :

Personajes del primer tiempo

(Por orden de aparición)

Director, unos sesenta años, gordo, bajito, calvo, pantalón negro, camisa amarilla, tenis blanco.

Electra, copia exacta del traje que viste Electra Garrigo en el acto primero de dicha obra.

Violeta, copia exacta del traje que viste Violeta en la escena de El brindis, Opera Traviata-Verdi

Coppelia, copia exacta del tutu que viste Coppelia en el último acto del ballet de ese nombre
Petrouchka, copia exacta del traje que viste Petrouchka en el ballet de dicho nombre.
Rigoletto, copia exacta del traje que viste Rigoletto en el acto primero de la Opera de dicho nombre.
Mefistófeles, copia exacta del traje que viste Mefistófeles en la parodia de dicho nombre-Sarachaga. (Virgilio, 1960, p.555)

La didascalie initiale présente au début de cette œuvre, en plus de permettre la présentation des personnages donne des informations capitales sur le type d'œuvre que nous nous apprêtons à lire. En analysant les noms des personnages, il semblerait que l'œuvre ait une relation avec d'autres œuvres de référence théâtrale du même auteur et d'autres auteurs européens. Ce rapport s'explique à travers les dits des personnages eux-mêmes dans l'exposition. A titre d'exemple nous notons « *me llamo Violeta, Violeta Traviata. Soy la hija del compositor italiano Giuseppe Verdi* » (Virgilio, 1960, p.555). A travers ce passage on en sait un peu plus sur l'origine du personnage. En plus de Violeta Copelia lui aussi se présente comme une grande danseuse de la musique classique.

En dépit des didascalies qui marquent le caractère théâtral de cette œuvre il faut noter la présence de personnages qui alimentent les dialogues avec un langage quelque peu déconnecté entre les différents interlocuteurs. Les dialogues sont en quelque sorte une répétition des mêmes paroles. Cependant le caractère musical de l'œuvre s'aperçoit aussi dès les premières pages du texte. En effet, au début de l'œuvre il y a cette phrase du Director « *ya los musicos estan aqui* » [...] cuando el director termina su bocadillo se oyen el contrapunto, el corno, el fagot, el saxo y la trompeta » qui donne déjà un avant-gout de la présence de musique dans cette œuvre. On note alors la présence de deux catégories de personnage : les personnages comiques auxquels sont réservés les dialogues et les instrumentistes censés fournir des sons en fonction du ton que l'œuvre prend. L'œuvre dans son évolution fait une alternance entre le texte poétique riche en musicalité avec une tonalité lyrique et le dialogue qui marquent les différentes prises de parole. Dans *El encarne* (1969) de Virgilio Piñera, les traits théâtraux et musicaux vont de pair et nul ne réussit à surpasser l'autre. Dans cette condition on peut dire que cette œuvre est l'une des plus grandes réussites en matière d'œuvre de théâtre musical du XXe siècle en Amérique hispanique.

Conclusion

Le théâtre musical, est un sous genre du théâtre qui a vu le jour vers la moitié du XXe siècle en Amérique hispanique pour répondre aux exigences des grands théâtres en ruines à cause du contenu pauvre des œuvres de théâtre héritées de la colonisation. Ce genre qui associe à la fois action, dialogue et musique est à la fois très complexe à définir et riche en éléments artistiques dans la mesure où il associe les éléments qui proviennent de plusieurs domaines artistiques à savoir la musique, le théâtre et la danse. En des termes définitionnels, c'est un sous genre du théâtre mosaïque dont l'écriture et la mise en scène mobilise à la fois des acteurs des différents domaines ainsi que leur savoir-faire : la mélodie et les instruments de la musique, le texte dialogué du dramaturge et les actions des danseurs et des acteurs.

Particulièrement en Amérique hispanique, ce sous genre a connu un essor considérable grâce à l'œuvre de Rodolfo Usigli et celle du célèbre dramaturge cubain Virgilio Piñera. Bien que le premier se soit investi dans le drame musical et que le second ait plutôt opté pour la comédie musicale, les deux se rejoignent tous dans la grande famille de théâtre musical.

L'originalité de ce genre réside dans la nature de sa composition. C'est un genre hybride qui concilie à la fois trois genres artistiques qui ont en commun un certain nombre d'éléments. C'est sur ces éléments communs que les dramaturges se focalisent pour écrire. Ils empruntent à la danse les actions comme les acrobaties, à la musique les instruments, la mélodie et à la comédie l'imitation, la voix et les différentes variantes du dialogue. La rencontre de tous ces éléments dans une même œuvre démontre que le théâtre musical est aussi mature comme la tragédie, la comédie et le drame.

Références bibliographiques

- ALBERA Philippe, 1997, *Musique en création : textes et entretiens*, Nouvelle édition [en ligne], Genève : Editions contrechamps, consulté le 08 mars 2021, disponible sur internet : <http://books.openedition.org/contrechamps/1234>
- ALENA GALLARDO Pauls, *Sobre poética*, Revue Hypothèses, [en ligne], 2011, consulté le 06 mars 2021, disponible sur : <https://www.peripoietikes.hypotheses.org>
- René GUIRAUDAN, 1971, *Mort et démence du théâtre. Faut-il dire adieux au théâtre ?* Paris, Mutation-orientations.
- Marie MONTPOËL-DELCAMBRE, 1985, *Le théâtre musical contemporain : domaine européen. - problématiques et tendances*, thèse de doctorat,

littérature, théâtre contemporain, Université de Paris IV, France, sous la direction de Michel Guiomar et Serge Gut

PEÑA Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica*, Nueva revista de filología Hispanica, [en ligne], Mexique, 1992, consulté le 12 Mars 2021, disponible sur internet: <https://www.jstor.org/stable/40299569>.

USIGLI Rodolfo, *Corona de fuego*, Mexique, Editorial Porrúa, 2010, pp 107-180

VIRGILIO Piñera, *El Encarne In Teatro competo*, La Havane, Cuba, sex Barral, 1960, pp. 240-282.