

Tiré à part



American Musicals

Stage and screen / L'écran et la scène



Anne Martina
& Julie Vatain-Corfdir (dir.)

SUP

What happens when American musicals travel from Broadway to Hollywood, from Hollywood to Broadway – or indeed to Paris? Taking its cue from the current partiality towards cross-media interaction, this collective volume aims at reassessing the role and impact of stage/screen transfers on the genre, by blending together academic and creative voices, both French and American. The bilingual chapters of the book carefully explore the musical, dramatic and choreographic repercussions of transposition techniques, evidencing the cinematographic rewriting of theatrical processes from Lubitsch's screen operettas to Fosse's *Cabaret*, or tracking movie-inspired effects on stage from *Hello, Dolly!* to *Hamilton*.

The focus being at once aesthetic and practical, equal attention has been paid to placing performances in a critical framework and to setting off their creative genesis. Musicals are approached from the varied angles of dance, theater, film and music scholarship, as well as from the artist's viewpoint, when Chita Rivera or Christopher Wheeldon share details about their craft. Taking full advantage of the multimedia opportunities afforded by this digital series, the chapters use an array of visual and sound illustrations as they investigate the workings of subversion, celebration or self-reflexivity, the adjustments required to "sound Broadway" in Paris, or the sheer possibility of re-inventing icons.

Que se passe-t-il quand une comédie musicale américaine voyage de Broadway à Hollywood, d'Hollywood à Broadway... ou à Paris? Le penchant ambiant pour l'intermédialité et le succès grandissant du *musical* en France ont inspiré ce volume collectif qui, en croisant les voix universitaires et artistiques, françaises et américaines, entreprend de réévaluer l'impact des transferts scène-écran sur le genre. Les chapitres bilingues de cet ouvrage sondent les répercussions musicales, dramatiques et chorégraphiques des techniques de transposition, mettant au jour la réécriture filmique de procédés théâtraux depuis les opérettes cinématographiques de Lubitsch jusqu'au *Cabaret* de Fosse, ou pistant les effets de cinéma sur scène, de *Hello, Dolly!* à *Hamilton*. Dans une visée à la fois esthétique et pratique, la genèse créative des œuvres est envisagée aussi bien que leur cadre critique. Les *musicals* sont ici abordés sous l'angle de disciplines variées: danse, théâtre, cinéma, musique; ainsi que du point de vue de la pratique, lorsque Chita Rivera ou Christopher Wheeldon témoignent de leur art. Au fil de chapitres enrichis d'un éventail d'illustrations visuelles et sonores grâce aux ressources de l'édition numérique, les auteurs interrogent les mécanismes de la subversion, de l'hommage et de l'auto-réflexivité, les ajustements nécessaires pour « chanter Broadway » à Paris, ou encore la possibilité de réinventer les icônes.

Anne Martina & Julie Vatain-Corfdir (dir.)

American Musicals

Stage and screen / L'écran et la scène

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université,
du PRITEPS et de l'Institut des Amériques



Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019

ISBN.....979-10-231-1158-3

ISBN des tirés à part :

I Katalin Pór.....979-10-231-1159-0
I Dan Blim.....979-10-231-1160-6
I Anne Martina.....979-10-231-1161-3
I Roundtable.....979-10-231-1162-0
II Aloysia Rousseau.....979-10-231-1163-7
II Julien Neyer.....979-10-231-1164-4
II James O'Leary.....979-10-231-1165-1
II Julie Vatain-Corfdir & Émilie Rault.....979-10-231-1166-8
II Anouk Bottero.....979-10-231-1167-5
III Jacqueline Nacache.....979-10-231-1168-2
III Chita Rivera.....979-10-231-1169-9
III Patricia Dolambi.....979-10-231-1170-5
III Mark Marian.....979-10-231-1171-2

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

sup@sorbonne-universite.fr
<http://sup.sorbonne-universite.fr>

FOREWORD

Anne Martina & Julie Vatain-Corfdir

The history of American musicals is that of constant, complex, and fruitful media interaction. And yet, media crossovers long escaped enquiry. Artists themselves were often to blame for a biased perception of their work, particularly in film. In the many interviews they gave, Busby Berkeley or Gene Kelly were keen to present their work, and the history of film musicals in general, as a growing emancipation from stage models. Following their lead, early film critics showed a tendency to analyze Hollywood musicals produced in the 1930s, '40s, and early '50s as *cinematographic* achievements, characterized by a refined use of the codes of classical Hollywood cinema. When increasing economic difficulties arose in the mid-fifties – due to the collapse of the old studio system, the rise of television, and gradual shifts in public tastes – Hollywood was compelled to devise a set of strategic responses, leading to the evolution of the film musical (some would say its decline). The first, and most conspicuous reaction was to limit financial risk by increasingly foregoing original works in favor of adapting successful Broadway shows as faithfully as possible. A second response was to use rock 'n' roll music, and later pop music, to cater to younger generations, thereby often altering the classical syntax of the genre through increased subservience to the record industry (examples abound from *Jailhouse Rock* to *Woodstock* and *Moulin Rouge*). A third, more creative reaction was to scatter the script with elements of *auto-critique*, at the risk of undermining the mythologizing process at the heart of the genre and alienating its traditional audiences (from *A Star is Born* and *It's Always Fair Weather* to *All That Jazz*, *Pennies from Heaven* or *La La Land*).¹ From these combined factors stemmed the common belief that artistic achievement in Hollywood musicals was synonymous with aesthetic autonomy and narrative originality, while decline was entailed by a growing subjection to other media forms.

Conspicuously enough, reciprocal trends have been pointed out – and found fault with – on and off-Broadway, where musical versions, sequels or prequels of profitable films and Disney movies are a staple cause for complaint or irony among critics and audiences alike. Scholars of the stage musical have in fact shown the recent evolution of the genre to respond to economic pressure in ways that mirror the choices made

¹ See Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana UP, 1987, pp. 120-121.

earlier by the film industry – some, like Mark Grant and Ethan Mordden, explicitly lamenting the supposed collapse of musical shows. Grant’s catchy (albeit reductive) book title, *The Rise and Fall of the Broadway Musical*, encapsulates a Spenglerian model, according to which the demise of the genre has been entailed, since the late 1960s, by radical economic and aesthetic shifts – the rise of entertainment conglomerates functioning as theatre producers, the popularity of spectacle-oriented “megamusicals,” and the proliferation of adaptations. All of which testify to Broadway’s increased dependence on mass media, in particular music videos and film.

6 Yet laments about the end of a so-called “Golden Age”² characterized by artistic integrity do not resist critical investigation. Not only are they imbued with nostalgic overtones, implying that musical works produced before and after the “Golden Age” have less artistic value and cultural depth than those from the pivotal period, but they also ignore the complex, ceaseless interaction between Broadway and Hollywood *throughout* the history of the genre, which more recent research has brought to light. The rise of cultural and intermedial studies in the 1990s was critical in this respect. Opening new avenues for research on the American musical, it has led to a fruitful reassessment of the influence of Broadway stage forms and aesthetics on iconic Hollywood films. This has been exemplified by Martin Rubin’s illuminating investigation of the way Busby Berkeley’s art is indebted to 1910s and 1920s Broadway shows³ or, more recently, by Todd Decker’s insightful study of the many rewritings of *Show Boat*.⁴

However notable and influential such analyses have proven to be, much remains to be investigated. This reliance on recycling other media to spur creativity prompts enquiry into the nature, shape and influence of Broadway-to-Hollywood or Hollywood-to-Broadway transfers, as well as into the interactions and cross-fertilizing processes they generate. Current research indicates that such sustained investigation is under way. Theater-driven reference works on the American musical⁵ have shown a growing interest in film, though chapters that truly focus on cross-media transaction are still rare. In France, a 2015 international conference – from which five of the essays in this

2 For a critical assessment of the term “Golden Age” in the field of musical comedy, see Jessica Sternfeld and Elizabeth L. Wollman, “After the ‘Golden Age’”, in Raymond Knapp, Mitchell Morris, Stacy Wolf (eds.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2011, p. 111.

3 Martin Rubin, *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia UP, 1993.

4 Todd Decker, *Show Boat: Performing Race in an American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2013.

5 See Raymond Knapp, Mitchell Morris, and Stacy Wolf, *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2011; William Everett and Paul L. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, 3rd ed., Cambridge, Cambridge UP, 2017.

volume proceed – directly addressed those issues, while the three-year “Musical MC” research project headed by Marguerite Chabrol and Pierre-Olivier Toulza has been comprehensively exploring the influence of cultural and media contexts over classical Hollywood musicals. Simultaneously, on the Paris stage, a reciprocal interest in the reinvention of classics has been displayed, for instance, in the Théâtre du Châtelet’s widely-acclaimed productions of *An American in Paris* (2014), *Singin’ in the Rain* (2015) and *42nd Street* (2016), all of which have been hailed as fully creative rather than derivative.

Such contemporary partiality – and curiosity – towards intermediality provided the inspiration for the present volume, which aims at reassessing the role and impact of stage/screen transfers (in both directions) on American musicals, by blending together academic and creative voices, both French and American. The essays and interviews collected here carefully explore the musical, dramatic and choreographic repercussions of transposition processes, evidencing the wide range of rewriting and recoding practices encompassed in what is commonly referred to as “adaptation.” How does re-creation for another medium affect the shape and impact of a musical, both aesthetically and practically? How can the “adapted” version assert its status and value with regards to the “original,” striking a balance between due homage and legitimate creative claims? These questions are tied to issues of authorship and authority, as well as to the notion of self-reflexivity, which can prove equally conducive to celebration or to subversion. They also call into question the audience’s reception of the work, in particular when it comes to iconic scenes, or to characters illustriously embodied by a famous performer. In fact, any study of the relations between Broadway and Hollywood would be incomplete without reflecting upon the impact of *human* transfers – not only in terms of stars, but also in terms of directors, composers and lyricists, choreographers or costume designers.

The chapters of this volume fall into three sections, the first of which focuses on formal innovation and re-invention. It opens with an investigation into Ernst Lubitsch’s endeavors to invent a cinematographic equivalent to the operetta around 1930, when the norms and form of the musical picture were yet to be established, ultimately showing how music, in such early examples, becomes a way to create a fictional world on screen (Katalin Pór). While this study offers a chronological foundation stone to analyze subsequent transfers and influences, the second essay provides a more theoretical perspective on the question, by comparing directorial choices in adaptation over a wide range of periods and production types (Dan Blim). From *Damn Yankees!* to *Hamilton*, the chapter explores the ways in which stage and screen

media deal differently with breaks and “sutures” in a musical’s narrative continuity, thereby shedding light on the specificities of each medium. These insightful inaugural essays then make way for the in-depth study of such canonical examples as the screen-to-stage transfers of *42nd Street* and *An American in Paris*. The two shows are carefully compared in terms of their “conservative,” “innovative” or “reflective” approach to adaptation, and placed in the context of constantly refashioned Hollywood and Broadway motifs (Anne Martina). This is given further resonance by the following roundtable with the creators of *An American in Paris*, which provides a mirrored point of view on reinvention from the artists’ and producers’ perspective. The precision and generosity with which they discuss the show’s genesis, musical construction and color palette offer a unique insight into the vision behind this contemporary (re-)creation (Brad Haak, Van Kaplan, Craig Lucas, Stuart Oken, Christopher Wheeldon).⁶

8 The second section delves into the political and cultural implications of adaptation, using several case studies of major musicals which have been rewritten, reinterpreted, and sometimes transferred back to their original medium. The first of these analyses offers a refreshing outlook on *My Fair Lady*, by suggesting that the musical’s romanticized ending may not be as out of line with George Bernard Shaw’s original feminist vision as is commonly assumed. This leads to a detailed exploration of romantic and feminist ramifications in the crafting and filming of the musical (Aloysia Rousseau), and is followed by a performer’s perspective on the same work – and others – from the point of view of a professional singer of musicals in France today (Julien Neyer). The next two essays then continue with the study of famous adaptations from the 1960s, by focusing on shifts in the political and racial significance of *Finian’s Rainbow* (James O’Leary) or the consequences of tone and scale alterations in *Hello, Dolly!* (Julie Vatain-Corfdir & Émilie Rault). Francis Ford Coppola’s screen version of *Finian’s Rainbow* is thus shown to revise the stage show’s politically-oriented innovations in order to align the script with New Left conventions, while Gene Kelly’s adaptation of *Hello, Dolly!* is analyzed as the somewhat maladroit aesthetic product of contrasting tendencies towards amplification on the one hand, and sentimentalization on the other. Moving on from the last of the optimistic “supermusicals” to one of the finest examples of a darker and more cynical trend, the last essay in this section focuses on the successive rewritings of *Cabaret* for the stage, screen – and stage again. Amid this circular pattern, Bob Fosse’s version of the iconic musical emerges as a re-defining moment not only for the show, but also for the evolution of the genre itself (Anouk Bottero).

6 All of our interviews are transcribed and published with kind permission from the speakers.

The third section of the volume takes a closer look at the challenges facing the performers of musicals on stage and screen, in particular when it comes to singing and dancing – live or in a studio. A shrewd analysis of Gene Kelly’s career – short-lived on Broadway but stellar in Hollywood – shows how his choreographic bent towards perfectionism evolved, from *Cover Girl* to *Singin’ in the Rain*, and how his apparent doubts about his acting talents came to be expressed and answered through his screen dances (Jacqueline Nacache). This is followed by the direct testimony of a legendary dancer and Broadway performer, who talks at length about the expressivity of “character dancing,” the different lessons in focus learned on stage or in front of the camera, or the joys of working with Leonard Bernstein, Jerome Robbins or Bob Fosse (Chita Rivera). Building on this dancer’s experience, the following chapter asks the question of how to re-choreograph a cult scene and dance it anew, using examples from Robbins’ choreography for *West Side Story* (Patricia Dolambi). Finally, shifting from dance to song, the last interview of the volume turns to the evolution of singing practices and spectators’ tastes, from opera to “Golden Age” musicals and on to contemporary musicals. Voice placement and voice recording are discussed, along with specific techniques such as “vocal twang” or “belting,” by a singing coach with experience both in the US and in France (Mark Marian). This comparative perspective re-emphasizes the fundamental dynamic of the volume, which is that of transgressing borders – between media, disciplines or, occasionally, reception cultures – bringing together the voices of music, dance, film and theater scholars as well as performers and producers, in order to shed light on creative phenomena which, though they are as old as the advent of the talking picture, still prove multifaceted and prolific today.

BIBLIOGRAPHY

- ALTMAN, Rick, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana UP, 1987.
- DECKER Todd, *Show Boat, Performing Race in an American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2013.
- EVERETT, William, and Paul L. LAIRD, *The Cambridge Companion to the Musical*, 3rd ed., Cambridge, Cambridge UP, 2017.
- FEUER, Jane, *The Hollywood Musical*, 2nd ed., Bloomington, Indiana UP, 1993.
- GRANT, Mark, *The Rise and Fall of the Broadway Musical*, Boston, Northeastern UP, 2004.
- KNAPP, Raymond, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton, Princeton UP, 2006.
- KNAPP, Raymond, Mitchell MORRIS, and Stacy WOLF, *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2011.

- MORDDEN, Ethan, *The Happiest Corpse I've Ever Seen: The Last 25 Years of the Broadway Musical*, New York, St Martin's Press, 2004.
- RUBIN, Martin, *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia UP, 1993.
- STERNFELD, Jessica and Elizabeth L. WOLLMAN, "After the 'Golden Age'", in Raymond Knapp, Mitchell Morris, Stacy Wolf (eds.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2011, pp. 111-124.

TROISIÈME PARTIE

Challenges to the performers

“Any Dance You Can Do I Can Do Better” Gene Kelly et la quête de la perfection Jacqueline Nacache.....	205
“Just go for it, and put the work in” Chita Rivera on her career in musicals	223
Danser West Side Story à la scène et à l’écran Patricia Dolambi.....	231
Le <i>twang</i> , le <i>belt</i> et les harmoniques de la voix Entretien avec Mark Marian.....	241

Entretien avec Mark Marian

À la fois artiste de comédie musicale et coach vocal formé à la pédagogie de l'école Richard Cross, Mark Marian est spécialiste de technique vocale et d'interprétation. Tout en évoquant sa carrière variée, il nous parle des évolutions du placement de la voix, entre l'opéra, la comédie musicale classique de l'âge d'or, et la comédie musicale contemporaine.

Cet entretien s'est déroulé à Paris, le 3 mai 2017.

Julie Vatain-Corfdir — Comment en es-tu venu à chanter et enseigner la comédie musicale anglo-saxonne en France? **241**

Mark Marian — En plusieurs étapes. J'étais intéressé par la musique dès l'enfance mais mes parents n'y étaient pas favorables (ce qui rend tout de suite plus fort!). J'ai commencé le piano à l'insu de mon père, pour intégrer ensuite une section lettres-musique au lycée. J'ai pris des cours de théâtre, chanté dans une chorale – j'étais très à l'aise sur scène, puisque j'avais aussi l'habitude de participer à des groupes de chant et de danse traditionnels polonais, de par mes origines.

Après le lycée, je suis parti un an aux États-Unis, où je me suis retrouvé au fin fond du New Hampshire dans une cabane en bois chauffée au poêle... en plein milieu d'une communauté d'artistes! Un professeur de chant, Peggy Johnson, m'a inscrit à un *talent show* (où l'on m'a demandé d'interpréter des titres d'Édith Piaf et de *Starmania*), et à l'issue du spectacle on m'a proposé d'auditionner pour le rôle de Rolfe dans une mise en scène locale de *The Sound of Music*¹, que j'ai obtenu. Ça a été ma première expérience du travail à l'américaine, où tout est dans la précision et rien n'est laissé au hasard : on a passé trois jours sur la prononciation anglaise de « lieutenant » qui me donnait du mal! Cette expérience a débouché sur des cours de chants très intensifs à l'université. Mon professeur, Dr. Daniel Perkins, m'a notamment fait travailler « Being Alive » de *Company*² et « Why God Why? » de *Miss Saigon*³. Il m'a mis dans un bus

¹ *The Sound of Music*, musique de Richard Rodgers, paroles d'Oscar Hammerstein II, livret de Howard Lindsay et Russel Crouse, 1959, d'après les mémoires de Maria von Trapp.

² *Company*, paroles et musique de Stephen Sondheim, livret de George Furth, 1970.

³ *Miss Saigon*, musique de Claude-Michel Schönberg et Alain Boublil, paroles de Richard Maltby Jr., 1989, d'après *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini.

pour New York en m'assurant qu'il était essentiel que je voie ces spectacles sur scène, et à partir de là, j'ai découvert tout le champ de la comédie musicale. Le reste de ma formation vocale a suivi plus tard, après mon retour en France.

Anne Martina — Tu parles de rigueur à l'américaine, trouves-tu que les Français ont une approche moins précise dans la comédie musicale ?

Mark Marian — Je ne veux pas englober tout le monde, mais les contraintes de production rendent parfois inévitable une part d'improvisation ; on monte sur scène en croisant les doigts. J'ai souvenir d'avoir travaillé à Paris sur un spectacle intitulé *Dog and Cat Story* (trame de *West Side Story*, chansons de Michael Jackson) : le budget n'autorisait que deux semaines de répétition pour régler le chant, la chorégraphie, le jeu et la mise en place. Nous n'avons pu voir les musiciens que deux fois !

242

Julie Vatain-Corfdir — Est-ce que ce n'est pas le cas aussi à l'opéra : les musiciens arrivent tardivement ?

Mark Marian — À l'opéra, les musiciens arrivent la dernière semaine, mais la différence, c'est que les chanteurs connaissent leurs contrats deux ou trois ans à l'avance, ce qui leur permet de travailler toute la partition très en amont en piano-voix. Là aussi, c'est « à l'américaine », tout est hyper-organisé, avec des répétitions dirigées par le metteur en scène au cours desquelles le chef d'orchestre n'intervient pas, et séparément des filages orchestre où le metteur en scène prend des notes sans intervenir. La première fois que j'ai travaillé comme figurant dans un spectacle à l'opéra, venant du monde de la comédie musicale, j'ai été très surpris. En comédie musicale, chacun est responsable de ses entrées et sorties. À l'opéra, il y a une personne à jardin et une autre à cour pour donner les tops, qui doivent être impérativement respectés quoiqu'il arrive. Tout est très codifié et protocolaire ; c'est un système différent mais qui a fait ses preuves, notamment vu l'énorme machinerie et les décors dangereux de l'opéra.

Julie Vatain-Corfdir — Tu travailles parfois à l'opéra Bastille, c'est bien ça ?

Mark Marian — Oui, et j'ai fait deux productions au Palais Garnier. Ce sont de petites interventions de comédien, je ne chante pas car ce n'est pas autorisé pour les personnes qui ne font pas partie de l'opéra de Paris ni du chœur surnuméraire, même lorsqu'ils ont des qualifications ; les syndicats sont très vigilants.

Anne Martina — Quel est ton contrat, dans ce cas ?

Mark Marian — Pas un contrat de chanteur. Selon les cas on peut avoir un contrat de figurant, d'acrobate, de danseur, de comédien ou de comédien-mime. La seule fois où un metteur en scène a essayé de nous faire chanter, cela a soulevé un tollé. Laurent Pelly, habitué à la comédie musicale, avait choisi des acteurs de comédie musicale pour la figuration de *La Fille du régiment*⁴ : il a voulu nous faire intégrer le chœur pour introduire plus de jeu dans le chœur, mais cela n'a pas été autorisé. Nous n'avions pas non plus le droit de faire semblant de chanter, pour ne pas donner de fausse impression.

Anne Martina — Et lorsque tu chantes dans des comédies musicales, c'est plutôt en français ou en anglais ?

Mark Marian — En dehors de quelques productions spécifiques, plutôt en français ; par exemple quand j'ai chanté le rôle de Fyedka pour la tournée de *Fiddler on the Roof*/*Un Violon sur le toit*⁵, c'était une adaptation en langue française. Selon les cas, l'adaptation est de qualité variable, mais un bel exemple est celle de *Cabaret*⁶ : Éric Teraud a fait un travail superbe sur les paroles ; je fais d'ailleurs souvent travailler mes élèves sur cette œuvre pour leurs auditions, ce sont des chansons très intéressantes par leurs personnages, leur technicité. On demande de plus en plus aux artistes d'auditionner en langue française pour entendre comment la voix sonne en français, car il peut y avoir des différences : pas exactement le même timbre, nasalité qui apparaît dans une langue et pas dans l'autre, par exemple.

Julie Vatain-Corfdir — Qu'entends-tu par « nasalité » ? Le français a plus de voyelles nasales que l'anglais, mais on dit toujours que « chanter Broadway », c'est chanter nasal.

4 *La Fille du régiment*, opéra-comique de Gaetano Donizetti, livret de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges et Jean-François Bayard, 1840. La mise en scène de Laurent Pelly avec Natalie Dessay, Juan Diego Flores et Felicity Lott a été créée à Covent Garden en 2007 avant de tourner notamment à Vienne, New York, San Francisco et Paris.

5 *Fiddler on the Roof*, musique de Jerry Bock, paroles de Sheldon Harnick, livret de Joseph Stein, 1964. Adaptation française de Stéphane Laporte.

6 *Cabaret*, musique de John Kander, paroles de Fred Ebb, livret de Joe Masteroff, 1966, d'après *I Am a Camera* de John van Druten, pièce elle-même adaptée des *Berlin Stories* de Christopher Isherwood. Adaptation française de Jacques Collard (livret) et Éric Teraud (paroles).

Mark Marian — À Broadway, la technique du *twang* s'impose de plus en plus. Si vous travaillez le *twang* avec un spécialiste, on vous fait parler comme Droopy pendant une demi-heure, le but étant de placer un filet d'air dans le nez pour enlever un peu de pression laryngée et obtenir ce son particulier, nasal mais pas trop. Ce travail permet ensuite d'accéder au *belting*, cette technique américaine qu'on identifie avec la nouvelle comédie musicale anglo-saxonne.

Anne Martina — Y compris en France ?

Mark Marian — En France, les jeunes ont de plus en plus envie de ça. Les Américains le disent bien : le *belting* est un cri maîtrisé. Aujourd'hui, pour la comédie musicale on utilise généralement une tessiture vocale en poitrine : la technique du *belting* permet d'atteindre quelques notes supplémentaires au-dessus, avec beaucoup de puissance, sans jamais passer en voix de tête. Cela donne une couleur cuivrée, en médium-aigu, sans chercher à élargir les résonateurs : Christina Aguilera est la représentante du *belting*, qu'elle a utilisé à la fois en pop et dans la comédie musicale *Burlesque*⁷. « Defying Gravity », dans *Wicked*⁸, par exemple, est une chanson qui s'aborde en *belting*. C'est un son qui se distingue complètement d'une comédie musicale plus ancienne, celle qu'on peut identifier à Julie Andrews, à une époque où la comédie musicale se chantait en voix mixte et en voix de tête, mais pas en voix de poitrine, ou alors en forme allégée. Ce sont les années 1970 qui ont modifié ça.

J'ai beaucoup d'élèves qui hésitent entre le lyrique et la comédie musicale contemporaine, mais je sais par expérience qu'à de rares exceptions près, il est quasiment impossible de chanter professionnellement les deux à la fois, surtout pour les femmes. Une convention historique veut que les femmes chantent principalement en voix de tête, les hommes en voix de poitrine. Cela perdure à l'opéra, où à part quelques contraltos qui vont chercher des notes très graves en poitrine, les femmes chantent uniquement en voix de tête. Pour chanter la comédie musicale contemporaine en arrivant du lyrique, il faut bien un an de travail physique intensif pour muscler les cordes vocales. Ce n'est pas du tout comme en danse, où l'on peut se dire qu'une base classique servira d'appui plus tard à un travail contemporain. En chant, les placements ne sont pas les mêmes : la voix de tête suppose une bascule laryngée dont on n'a pas besoin en poitrine, et la technique moderne travaille sur le muscle des cordes vocales

⁷ *Burlesque*, film musical écrit et réalisé par Steve Antin, avec Cher et Christina Aguilera, De Line Picture, 2010.

⁸ *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz*, musique et paroles de Stephen Schwartz, livret de Winnie Holman, 2003, d'après un roman de Gregory Maguire.

alors que la voix de tête (donc lyrique, pour les femmes) travaille uniquement sur le ligament. Natalie Dessay, pourtant arrivée au sommet de son art en lyrique, a eu l'énorme courage de se remettre en formation pour apprendre à chanter du jazz. Il lui a fallu plusieurs années pour réussir son pari, mais c'est un choix qui lui a aussi permis de mettre en valeur son grand talent de comédienne, notamment dans *Passion*⁹, au Châtelet.

Julie Vatain-Corfdir — Mais tu disais que, pour les hommes, la question se pose différemment ? J'ai vu par exemple Paul Szot, baryton d'opéra, dans *South Pacific*¹⁰ au Lincoln Center, et, en tant que spectatrice, ses origines lyriques ne m'ont absolument pas parues en contradiction avec le rôle (pour lequel il a d'ailleurs eu un Tony).

Mark Marian — Effectivement. Pour les hommes, on a moins ce problème de bascule, puisque tant qu'on travaille en voix de poitrine, on travaille de toute façon le muscle des cordes vocales. La différence tient davantage au travail des ouvertures, notamment l'ouverture du pharynx qui n'est pas la même en lyrique et en moderne. Comme on chante sans micro à l'opéra, la contrainte de passer par-dessus un orchestre de quatre-vingt musiciens exige d'ouvrir tous les espaces de résonances : pharynx, bouche, positionnement des lèvres pour amplifier les harmoniques de la voix... Il faut trouver le « singing formant », cette fréquence hertzienne précise à laquelle la voix humaine se distingue de tous les instruments de l'orchestre (le plus proche étant le violoncelle, auquel il faut faire particulièrement attention). Ceci permet de chanter, même en *pianissimo*, avec un orchestre. C'est une préoccupation primordiale en lyrique mais pas en comédie musicale, où le chanteur a à sa disposition un autre instrument, le micro.

Julie Vatain-Corfdir — Ce qui permet à la comédie musicale de travailler largement l'éventail entre le parlé et le chanté ?

Mark Marian — Exactement. Le micro permet de faire du « détimbré », c'est-à-dire de mettre beaucoup d'air dans la voix pour apporter de l'émotion, de la confidentialité, du souffle. Il autorise des nuances fines entre le parlé et le chanté, des changements de registre.

⁹ *Passion*, musique et paroles de Stephen Sondheim, livret de James Lapine, 1994, d'après le film d'Ettore Scola *Passion d'amour*. Natalie Dessay a chanté dans la mise en scène de Fanny Ardant, en 2016, au Théâtre du Châtelet.

¹⁰ *South Pacific*, musique de Richard Rodgers, paroles d'Oscar Hammerstein II, livret de Hammerstein et Joshua Logan, 1949, d'après un ouvrage de James A. Michener.

Anne Martina — Donc tu fais travailler tes chanteurs directement avec un micro ?

Mark Marian — Lorsque leur ambition professionnelle a trait au répertoire moderne, oui : il est important d'intégrer d'emblée ce « résonateur supplémentaire », qui vient s'ajouter aux quatre que nous avons dans le corps : le pharynx, l'espace buccal, les lèvres et les fosses nasales. En répétition, le travail avec l'ingénieur son sur les balances et l'amplitude de la réverbération est très important. Cela se règle au millimètre près. C'est aussi vrai quand on enregistre un album, d'ailleurs – ce qui est au centre des préoccupations de la comédie musicale « à la française ».

Anne Martina — Qu'entends-tu par « comédie musicale à la française » ?

246 Mark Marian — C'est davantage un album mis en scène ou un « *show musical* » qu'une comédie musicale selon la tradition anglo-saxonne. Cela a beaucoup de succès, et donne du travail à beaucoup d'artistes, mais l'exercice est un peu différent : on pense d'abord à vendre des titres. Les chanteurs sont choisis pour leur voix plus que pour leur capacité à jouer. Le livret est souvent moins travaillé que la composition musicale.

Anne Martina — Ce que tu décris ressemble à la comédie musicale telle qu'elle était conçue aux États-Unis jusqu'aux années 1930, avant la célèbre théorisation de l'« intégration » du chant et de la danse à l'histoire par Rodgers et Hammerstein. Le librettiste était d'ailleurs bien moins protégé légalement que le compositeur. Est-ce qu'aujourd'hui, en France, c'est aussi une question de formation ?

Mark Marian — Oui. Aux États-Unis, la danse et le chant font partie des cours obligatoires à valider pour être acteur de théâtre ou de cinéma... ce qui explique qu'on peut découvrir des artistes qu'on connaissait à l'écran soudain dans la comédie musicale, par exemple Catherine Zeta-Jones dans *A Little Night Music*¹¹, ou Glenn Close dans *Sunset Boulevard*¹². En France on n'a pas la même tradition, mais de vraies écoles pluridisciplinaires sont en train de se mettre en place, notamment l'ECM à Paris.

Anne Martina — Comment peut-on aider l'artiste à gérer à la fois le chant et la danse ?

¹¹ *A Little Night Music*, musique et paroles de Stephen Sondheim, livret de Hugh Wheeler, 1973, d'après le film *Sourires d'une nuit d'été* d'Ingmar Bergman.

¹² *Sunset Boulevard*, musique de Andrew Lloyd Webber, paroles et livret de Don Black et Christopher Hampton, 1991, d'après le film de Billy Wilder du même titre.

Mark Marian — En tant que coach, je travaille en amont avec la chorégraphe pour regarder sur quelles syllabes vont tomber les pas qu'elle propose et je lui précise les endroits qui vont être particulièrement exigeants en termes de souffle. Je consulte d'ailleurs aussi la costumière, pour travailler les contraintes du costume : s'il y a un corset, par exemple, il faut qu'il soit très souple. La posture exigée de l'acteur par son personnage et son costume peuvent être déterminantes pour le chant : c'était par exemple le cas pour Garou dans *Notre Dame de Paris*¹³, il a dû travailler avec un coach pour apprendre à chanter dans la position particulière du bossu.

Anne Martina — Et au cinéma, comment cela se passe-t-il pour le chant ?

Mark Marian — Les scènes chantées sont enregistrées en studio, en général avant de tourner le film, pour avoir les bandes musicales lors du tournage et effectuer un *lip-synch* parfaitement en adéquation avec les titres enregistrés. Il y a des exceptions, comme le récent film des *Misérables*¹⁴, où les scènes chantées ont été enregistrées en prise directe, sans réverbération, ce qui donne au chant un aspect très quotidien. Mais en général le chant se fait en studio, où d'ailleurs on n'est pas obligé de tout faire en une fois du début à la fin ! On commence souvent par faire trois prises complètes, pour garder le meilleur de chacune en faisant une sorte de patchwork. La technologie est extraordinaire (elle peut même permettre à l'occasion de corriger une note s'il le faut !)

Anne Martina — As-tu déjà travaillé avec des enfants ? Je pose la question car il y en a beaucoup dans les comédies musicales anglo-saxonnes contemporaines.

Mark Marian — J'ai préparé quelques enfants notamment pour les auditions du *Roi Lion*. Mais en France, les productions hésitent beaucoup à distribuer des enfants car la loi ne leur autorise que peu de représentations par semaine, ce qui suppose une triple ou quadruple distribution. On privilégie en général de jeunes adultes avec des voix d'enfants.

Avant la mue, il faut donner les empreintes du geste vocal (bons réflexes de soutien, bon accolement des cordes vocales), sans pour autant aller trop loin. La croissance

¹³ *Notre Dame de Paris*, musique de Richard Cocciante, paroles et livret de Luc Plamondon, 1998, d'après l'œuvre de Victor Hugo.

¹⁴ *Les Misérables*, musique de Claude-Michel Schönberg et Alain Boublil, paroles de Jean-Marc Natel (en français) et de Herbert Kretzmer (en anglais), 1980, d'après l'œuvre de Victor Hugo. Le film dont il est question ici a été réalisé en par Tom Hooper, avec Huck Jackman, Russel Crowe, Anne Hathaway et Amanda Seyfried (Working Title & Cameron Mackintosh Ltd, 2012).

du larynx n'étant pas finie, il faut rester très précautionneux pour ne rien abîmer. Un phénomène inquiétant, depuis l'envol des émissions de télé-réalité comme *The Voice* ou *Star Academy*, est que la mue peut avoir lieu plus tôt : les petites filles chantent à longueur de journée ce qu'elles entendent dans ces émissions ; or ce sont plutôt des chansons où l'on « pousse » la voix. On se retrouve alors avec des fillettes de sept ou huit ans qui ont un muscle vocal déjà très développé. Et comme cela suscite l'admiration des adultes, elles continuent, mais on a peur des conséquences plus tard.

Julie Vatain-Corfdir — Alors que dans *Fun Home*¹⁵, par exemple, où le rôle de la narratrice enfant a récemment été incarnée par de jeunes actrices extraordinaires, elles chantaient plutôt avec des voix très aiguës...

248 Mark Marian — À ce moment-là, on utilise leur tessiture d'enfant. Même chose pour *Les Choristes*¹⁶, par exemple : on respecte le larynx sans faire « poitriner » les notes avant que le muscle autour de la corde vocale ne se soit naturellement développé.

Julie Vatain-Corfdir — À titre personnel, as-tu des voix préférées ?

Mark Marian — Je suis un fan invétéré de Liza Minelli et de Bette Middler. J'aime bien les voix légèrement cassées, en fait !

Anne Martina — Puisque tu parles de Liza, par curiosité : que penses-tu de Judy Garland ?

Mark Marian — C'est une artiste extraordinaire, qui s'est perdue. Elle a commencé jeune et elle a été enveloppée par un système hollywoodien très dur avec les comédiens. Mais sa voix était à la fois exceptionnelle et complètement atypique : elle avait un spectre résonantiel élargi, qui lui permettait de chanter en poitrine mais sans *belting*. Cela donne un son plein d'harmoniques médium-graves, qui va presque vers le *blues*.

Anne Martina — Pour conclure cet entretien, peux-tu nous résumer les différentes facettes de ton travail de coach vocal ?

¹⁵ *Fun Home*, musique de Lisa Kron, livret et paroles de Jeanine Tesori, 2013, d'après le roman graphique d'Alison Bechdel.

¹⁶ *Les Choristes*, film de Christophe Barratier, avec une musique de Bruno Coulais (Pathé Films, 2004), a été adapté en spectacle scénique musical par son réalisateur en 2017.

Mark Marian — Si un artiste vient me voir pour préparer un rôle de comédie musicale, je pars du personnage pour essayer de trouver, avec le chanteur, *la voix de ce personnage*. On travaille aussi les codes attendus, surtout s'il s'agit d'une audition : par exemple dans la comédie musicale anglo-saxonne, en fin de phrase, on a l'habitude de tenir la note bien droite et de ne déclencher le vibrato que sur les deux dernières secondes, ce qui crée un bel effet de clôture, une mise en valeur. En revanche, quand un chanteur me consulte pour enregistrer son propre disque, je pars du brut, de la voix telle qu'elle est avec ses défauts, en cherchant ce qu'elle peut avoir d'intéressant, en prenant en compte le marché du disque actuel. Les défauts peuvent être pertinents car ils rendent la voix reconnaissable, mais mon rôle est de m'assurer que, tout en gardant les spécificités qui peuvent faire l'identité vocale de tel ou tel chanteur, le geste vocal lui-même soit sain. Enfin, il arrive que des artistes viennent me voir ponctuellement pour une problématique extrêmement précise, parfois même telle note qu'ils sentent trop faible dans telle chanson, juste avant un spectacle!

249

Julie Vatain-Corfdir — Merci infiniment, Mark, de ce témoignage généreux et précis !

TABLE DES MATIÈRES

Foreword.....	5
Anne Martina & Julie Vatain-Corfdir.....	5

PREMIÈRE PARTIE

FORMAL INNOVATION & REINVENTION

Inventer l'opérette cinématographique : les premiers <i>musicals</i> de Lubitsch.....	13
Katalin Pór.....	13
Narrative realism and the musical. Sutures of space, time and perspective.....	27
Dan Blim.....	27
How do you deal with a classic? Tradition and innovation in <i>42nd Street</i> and <i>An American in Paris</i>	65
Anne Martina.....	65
Making of <i>An American in Paris</i> Beyond a re-creation.....	101
Roundtable with the creative team of the award-winning stage production.....	101

DEUXIÈME PARTIE

FROM SUBVERSION TO SELF-REFLEXIVITY

“Where the devil are my slippers?": <i>My Fair Lady</i> 's subversion of <i>Pygmalion</i> 's feminist ending?.....	111
Aloysia Rousseau.....	111

Les coulisses du <i>musical</i> :	
de <i>Candide</i> à <i>My Fair Lady</i>	131
Entretien avec Julien Neyer.....	131

“They Begat the Misbegotten GOP”	
<i>Finian’s Rainbow</i> and the US Civil Rights Movement.....	145
James O’Leary	145

Harmony at Harmonia?	
Glamor and farce in <i>Hello, Dolly!</i> , from Wilder to Kelly.....	163
Julie Vatain-Corfdir & Émilie Rault.....	163

Re-defining the musical	
Adapting <i>Cabaret</i> for the screen.....	185
Anouk Bottero.....	185

252

TROISIÈME PARTIE
CHALLENGES TO THE PERFORMERS

“Any Dance You Can Do I Can Do Better”	
Gene Kelly et la quête de la perfection.....	205
Jacqueline Nacache.....	205

“Just go for it, and put the work in”	223
Chita Rivera on her career in musicals.....	223

Danser <i>West Side Story</i> à la scène et à l’écran.....	231
Entretien avec Patricia Dolambi.....	231

Le <i>twang</i> , le <i>belt</i> et les harmoniques de la voix.....	241
Entretien avec Mark Marian.....	241

e-Theatrum Mundi	253
------------------------	-----

E-THEATRUM MUNDI

La collection « *e-Theatrum Mundi* » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (*PRITEPS*), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

DÉJÀ PARUS

La Scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

La Haine de Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

