

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*).<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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”<sup>2</sup> 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 shows<sup>3</sup> or, more recently, by Todd Decker’s insightful study of the many rewritings of *Show Boat*.<sup>4</sup>

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 musical<sup>5</sup> 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*, 3<sup>rd</sup> 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 *42<sup>nd</sup> 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 *42<sup>nd</sup> 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).<sup>6</sup>

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*, 3<sup>rd</sup> ed., Cambridge, Cambridge UP, 2017.
- FEUER, Jane, *The Hollywood Musical*, 2<sup>nd</sup> 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.

PREMIÈRE PARTIE

# **Formal innovation & reinvention**

Inventer l'opérette cinématographique: les premiers <i>Musicals</i> de Lubitsch Katalin Pór .....	13
Narrative realism and the musical. Sutures of space, time and perspectives 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> Anne Martina.....	65
Making of <i>An American in Paris</i> . Beyond a re-creation Roundtable with the creative team of the award-winning stage production .....	101

## INVENTER L'OPÉRETTE CINÉMATOGRAPHIQUE : LES PREMIERS *MUSICALS* DE LUBITSCH

*Katalin Pór*

Les travaux sur les premières années du cinéma sonore<sup>1</sup> ont largement souligné l'extrême instabilité du film musical, et même du média cinéma sonore dans son ensemble, durant cette période de transition. Cette instabilité, à la fois formelle et identitaire, se traduit par une hétérogénéité de sources, de styles, de formats ou encore de techniques : Rick Altman souligne en effet que durant cette période « l'amalgame de styles opposés, empruntés aux sources les plus diverses (muet, théâtre, vaudeville, phonographie, radio, sonorisation) est renforcé par l'usage intermittent de divers procédés techniques en plus du son lui-même : la teinte [...], la couleur (surtout dans les numéros de comédie musicale), le grand écran [...] <sup>2</sup> ». Les trois films musicaux réalisés successivement par Ernst Lubitsch pour la Paramount, à savoir *The Love Parade* (*Parade d'Amour*) en 1929, *Monte Carlo* en 1930, puis *The Smiling Lieutenant* (*Le Lieutenant Souriant*) en 1931, doivent être compris, dans ce contexte, comme relevant d'une démarche expérimentale : il s'agit à cette période non seulement de trouver, comme l'illustre avec brio *Singin' in the Rain* (*Chantons sous la pluie*), des solutions aux nouvelles difficultés techniques, mais aussi de proposer des formes et des formats pour le nouveau média. Si la période est marquée par l'instabilité, la démarche de Lubitsch manifeste pourtant une véritable cohérence. En effet, les trois films peuvent être appréhendés comme participant d'un même mouvement de recherche, visant à concevoir une version cinématographique de l'opérette. Ils constituent ainsi le prolongement d'un intérêt constant de Lubitsch pour cette forme et pour ses possibilités cinématographiques : l'opérette constitue en effet un référent central pour une partie conséquente de sa production muette, aussi bien allemande qu'américaine<sup>3</sup>,

1 On pourra se référer sur cette question aux travaux de Rick Altman, notamment « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 37-53.

2 « Penser l'histoire (du cinéma) autrement : un modèle de crise », *Vingtième Siècle*, vol. 46, n° 1, 1995, p. 65-74.

3 Rick Altman souligne ainsi les nombreux emprunts que fait Lubitsch à l'opérette dans ses réalisations muettes : voir *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992. Notons également que *The Student Prince of Heidelberg* est aussi l'adaptation d'une opérette, et qu'en outre la MGM prend soin d'acheter les droits de la musique, prévoyant la diffusion du film en *roadshow*.

ainsi que pour ses réalisations musicales suivantes – *The Merry Widow* (*La Veuve Joyeuse*) en 1935 à la MGM, et *That Lady in Ermine* (*La Dame au manteau d'hermine*) à la 20th Century Fox en 1948.

Ainsi, *The Love Parade* est l'adaptation et la mise en musique d'une pièce française de Léon Xanrof et Jules Chancel, *Le Prince Consort*<sup>4</sup>. Le film est pourtant explicitement annoncé par la Paramount comme étant le premier projet d'opérette cinématographique : on trouve ainsi par exemple dans le journal corporatif *Film Daily*, un article intitulé « Operetta to Be Written for Lubitsch Direction » annonçant « *The first original operetta written especially for the vocal picture screen will be filmed by Paramount, directed by Ernst Lubitsch, and is to have a libretto by Guy Bolton, author of Sally* »<sup>5</sup>; Lubitsch revendique également lui-même ce modèle de l'opérette, annonçant dans le magazine corporatif *Movie Makers* de septembre 1929 que le film sera un film musical, dans le style du *Soldat en Chocolat*<sup>6</sup>, c'est à dire d'une opérette d'Oscar Strauss. La démarche est effectivement proche de celle de la création d'une opérette par plusieurs aspects. D'une part, par le choix de la source : en mettant en musique une pièce issue du théâtre populaire français, Lubitsch reproduit, dans le champ cinématographique, le geste créatif de l'opérette viennoise, qui utilise elle aussi de manière privilégiée ce répertoire comme source<sup>7</sup>. D'autre part, par la constitution de l'équipe créative, marquée par la présence d'artistes familiers de l'opérette. Lubitsch écrit en effet le scénario avec le dramaturge d'origine hongroise Ernst Vajda<sup>8</sup> : si celui-ci n'est pas directement spécialiste de l'opérette, il a cependant une familiarité manifeste avec cette forme, dont Thomas Elsaesser a souligné et analysé la centralité dans l'imaginaire centre-européen des années 1920<sup>9</sup>. De même, Lubitsch sollicite, pour l'écriture de la partition, les librettistes et compositeurs britanniques Guy Bolton et

14

4 Première représentation à Paris le 25 novembre 1903 (Théâtre de l'Athénée).

5 « La première opérette originale, écrite spécialement pour le cinéma sonore, sera tournée à la Paramount, réalisée par Ernst Lubitsch, et aura un livret de Guy Bolton, l'auteur de *Sally* » ; *Film Daily*, 16 avril 1929.

6 *Der tapfere Soldat*, première représentation le 14 novembre 1908 à Vienne.

7 Ajoutons à cela que Xanrof entretient également un rapport étroit avec la musique : d'une part parce qu'il est également chansonnier, d'autre part, parce qu'il adapte régulièrement en français des pièces musicales étrangères – il a écrit notamment l'adaptation française de *Walzertraum* (*Rêve de Valse*). On peut ainsi penser que cette proximité avec les formes musicales en général, et l'opérette en particulier, a pu également conduire Lubitsch et ses collaborateurs à voir dans cette pièce une source particulièrement adaptée.

8 Employé par la Paramount dès 1924, celui-ci mène une riche carrière hollywoodienne, participant à l'écriture d'une cinquantaine de projets. Il ne semble pas affecté à un genre particulier par les studios, malgré la présence logique dans sa filmographie de plusieurs adaptations de pièces populaires.

9 Voir notamment Thomas Elsaesser, *Weimar Cinéma and After: Germany's Historical Imaginary*, London, Routledge, 2000.

Clifford Grey. Si le nom de Guy Bolton est avant tout associé au renouveau du théâtre musical américain, il a cependant également collaboré avec Emmerich Kalman, un auteur d'opérettes hongrois qui a connu un succès exceptionnel, aussi bien à Vienne qu'à Budapest : comme pour Vajda, on peut ainsi considérer qu'il connaît la forme et qu'il la maîtrise.

Les documents de production de *Monte Carlo* indiquent que le scénario se fonde sur deux sources : d'une part, de manière plutôt marginale – il n'en reprend qu'un épisode – la pièce *Monsieur Beaucaire*<sup>10</sup> de Booth Tarkington et Evelyn Greenleaf Sutherland; d'autre part, de manière beaucoup plus centrale, *The Blue Coat*, du dramaturge autrichien Hans Müller<sup>11</sup>. Là encore, le projet est fermement ancré dans l'imaginaire centre-européen, à la fois par le choix de la source principale, et par la mobilisation de l'expertise d'Ernst Vajda, à nouveau sollicité. Comme pour *The Love Parade*, le geste consistant à mettre en musique ce répertoire est très proche de celui de l'écriture d'une opérette : non seulement Müller est également librettiste, mais l'une de ses nouvelles, *Nux, der Prinzgemahl (Le Prince consort)* a été à la source de l'opérette *Ein Walzertraum (Rêve de Valse)*<sup>12</sup>. Si la démarche diffère légèrement pour *The Smiling Lieutenant*, puisqu'il s'agit cette fois d'adapter une opérette déjà achevée, Lubitsch fait cependant appel aux mêmes collaborateurs : Ernst Vajda comme scénariste (auquel s'ajoute désormais Samson Raphaelson), ainsi que Clifford Grey et Guy Bolton pour la partition et le livret. Il sollicite enfin Oscar Strauss lui-même, qui travaille alors pour les studios hollywoodiens et que Lubitsch mobilise pour l'écriture de quelques chansons additionnelles.

Qu'ils créent de toutes pièces une opérette ou qu'ils en adaptent une préexistante, Lubitsch et ses collaborateurs cherchent dans les deux cas à concevoir, à travers cette série de films, une forme cinématographique d'opérette<sup>13</sup>. Cette ambition est revendiquée et thématisée : *The Love Parade* et *The Smiling Lieutenant* rendent ainsi

<sup>10</sup> À l'origine un roman de Booth Tarkington, *Monsieur Beaucaire* est ensuite adapté en pièce par Evelyn Greenleaf Sutherland (première représentation le 25 octobre 1902 à Londres). Cette pièce est ensuite transformée en opérette par André Messager en 1919. Lubitsch et Vajda utilisent la version non musicale.

<sup>11</sup> Les versions du scénario indiquent *The Blue Coat*, sans d'avantage de précision, et notamment sans indiquer s'il s'agit d'une pièce écrite en anglais, lors du séjour de Müller aux États-Unis, ou de la traduction d'une pièce écrite en allemand. Si certaines sources parlent d'une participation directe de Müller à l'écriture du scénario, il n'apparaît pourtant nulle part dans les budgets : ne sont en effet rémunérés pour le scénario qu'Ernst Vajda, ainsi que, de manière beaucoup moins importante, V. Lawrence.

<sup>12</sup> Livret de Leopold Jacobson et Felix Dörmann, musique d'Oscar Strauss ; première représentation à Vienne le 2 mars 1907. Lubitsch l'adapte dans son projet musical suivant, *The Smiling Lieutenant*.

<sup>13</sup> À l'instar de deux autres films produits durant la même période, *The Rogue Song* (Lionel Barrymore, MGM) et *Married in Hollywood* (Marcel Silver, Fox Films).

un hommage appuyé aux deux capitales de l'opérette, Paris et Vienne, à chaque fois sur le mode nostalgique de la perte, incarnée par l'exil contraint du personnage interprété par Maurice Chevalier. Sa mise en œuvre s'appuie avant tout sur deux principes fondamentaux: d'une part, l'instauration d'une rhétorique caractéristique de l'opérette, fondée sur le masque, l'imposture et la mise en abîme; d'autre part, la transcription cinématographique d'une conception de la musique propre à l'opérette viennoise, selon laquelle celle-ci donne à la fois à l'environnement sa consistance, et aux personnages leur humanité.

### MASQUES, IMPOSTURES ET MISES EN ABÎME : LA RHÉTORIQUE DE L'OPÉRETTE

16 Le travail de scénarisation mené pour ces trois films obéit à la volonté manifeste de construire les récits conformément à la rhétorique propre à l'opérette<sup>14</sup>. Pour ce faire, les scénaristes ajoutent ou amplifient des éléments sémantiques caractéristiques du genre. C'est le cas notamment des petits royaumes européens – les « royaumes d'opérette » – dont le traitement comique se trouve fortement développé. Ainsi, si *Le Prince Consort* se déroule en Corconie, la pièce tire l'essentiel de ses ressorts comiques des intrigues amoureuses de palais; pour *The Love Parade*, Vajda et Lubitsch ajoutent diverses scènes qui puisent l'essentiel de leur force comique dans la satire des protocoles royaux – les coups de canons tirés toute la nuit de noces, la codification du petit déjeuner, la soirée à l'opéra... De même, *Ein Walzertraum* se déroule dans le « grand Duché de Snobie », caractérisé comme un espace provincial et peu élégant. Là encore, les scénaristes déploient à la fois le potentiel comique du petit royaume – en modifiant le nom en *Flausenthurm* et en ajoutant de nombreuses plaisanteries sur sa sonorité et son orthographe – et celui de ses monarques. Ainsi, les scénaristes développent considérablement le personnage du Roi – présent dans la pièce originelle comme personnage très secondaire de jouisseur sympathique – afin de constituer avec la Princesse un véritable duo comique, porté par les performances comiques de George Barbier et Miriam Hopkins.

Les scénaristes s'emploient également à inscrire les récits dans les schémas syntaxiques caractéristiques de l'opérette. Ainsi, la volonté de mettre l'idée de mascarade au centre du récit commande à l'écriture du dénouement de *The Love Parade*. En effet, dans *Le Prince Consort*, l'enjeu est la présence ou non du Prince lors de l'ouverture de la Chambre des représentants; pour l'adaptation filmique, c'est à l'opéra, sous le regard

14 On pourra se référer sur cette question aux développements de Rick Altman sur la « comédie conte de fées », dans *La Comédie musicale hollywoodienne*, op. cit.

des spectateurs, que le Prince doit non seulement être présent, mais surtout faire bonne figure, en souriant afin de prétendre être « *in the best of humor* ». De même, si pour *The Smiling Lieutenant*, les adaptateurs suppriment une longue séquence de mascarade – une large partie du second acte, durant lequel le lieutenant se cache dans le parc où il se trouve avec Franzl pour ne pas être surpris par la Princesse – ils développent et dramatisent en revanche le malentendu initial, qui sera le déclencheur du récit. En effet, dans l'opérette source, il s'agit d'un baiser donné par erreur durant un bal, l'incident étant simplement raconté par le Lieutenant, lorsqu'il fait part à son confident de ses réticences au mariage avec la Princesse. Pour la version filmique, non seulement les scénaristes dramatisent l'épisode, mais surtout transforment le baiser en un sourire, dont la spontanéité naïve vient contrarier le protocole du défilé officiel. Le récit avance ensuite via les changements de statut de ce sourire, qui d'expression sincère se transforme ensuite en marqueur de la mascarade amoureuse que le lieutenant est contraint de jouer auprès d'Anna.

17



La thématique de la réversibilité de la signification du sourire, marqueur à la fois de plaisir et de contrainte extérieure, conduit dans les deux films à un renversement constant entre apparences et réalité, au point que les deux deviennent quasiment impossibles à distinguer. Pour une part essentielle, cette dynamique repose sur la capacité de l'interprète du personnage principal, à savoir Maurice Chevalier, à sourire pleinement, tout en maintenant paradoxalement toujours une forme de distance ironique et réflexive.

18



À cette omniprésence de la mascarade s'ajoute enfin un usage récurrent de la mise en abîme. Ainsi, les scénaristes ajoutent, pour le dénouement de *The Love Parade* comme pour celui de *Monte Carlo*, une longue séquence montrant les personnages à l'opéra<sup>15</sup>. Dans *The Love Parade*, la scène se fonde sur un renversement, qui conduit les spectateurs que sont la Reine et Alfred à jouer la comédie, sous le regard de tous ; dans *Monte Carlo*, il s'agit d'une construction en miroir, dans laquelle la similitude

<sup>15</sup> On peut sans doute y reconnaître la marque d'Ernst Vajda, qui affectionne particulièrement ce dispositif, et tend à l'utiliser dans chacun de ses scénarios musicaux.

des événements vécus entre les personnages sur scène et ceux du public permet à ces derniers de prendre conscience de la situation<sup>16</sup>. Les dénouements se conforment ainsi au dispositif traditionnel de l'opérette, postulant que c'est à travers une double mascarade qu'une forme d'authenticité peut être donnée à voir : dans les deux cas, c'est en effet via ce double dispositif que le personnage féminin reconnaît et admet la nature de ses sentiments. Mascarade et mise en abîme organisent ainsi la mise en avant de l'artificialité de la représentation, qui paradoxalement apparaît pourtant comme le seul mode d'existence authentique.

## UN ENVIRONNEMENT MUSICAL

Cette exhibition de l'artificialité de la représentation conditionne la nature même de l'environnement fictionnel de l'opérette, qui tire paradoxalement à la fois sa matérialité et sa fragilité du fait que sa consistance soit avant tout musicale. En créer une version cinématographique n'a alors rien d'évident à une période, du moins lors du tournage de *Love Parade* et *Monte Carlo*, où il n'y a pas encore de méthode de postsynchronisation suffisamment efficace, et où l'enregistrement sonore se fait donc en prise directe, rendant une continuité musicale à l'échelle d'un long métrage extrêmement difficile. Afin de musicaliser non seulement des numéros ponctuels, mais aussi l'ensemble de l'environnement fictionnel, Lubitsch et ses collaborateurs introduisent tout d'abord une quantité importante de numéros musicaux : huit dans *The Love Parade* (auxquels s'ajoutent deux moments musicaux plus ponctuels), neuf dans *Monte Carlo*. Ces numéros sont ensuite déployés par des systèmes de résonances et d'échos, par lesquels la musique contamine l'ensemble de l'environnement. Ainsi dès le premier numéro musical de *The Love Parade*, durant lequel Alfred fait ses adieux à Paris avant d'être envoyé en Sylvanie, son chant est repris et relayé par son domestique Jacques, puis par leur chien. De même, le chant de la Reine est repris d'abord par ses dames de compagnie, puis, un peu plus loin dans le film, par son armée. La musique, loin d'être un attribut réservé à certains personnages ou à des moments circonscrits, est ainsi au contraire représentée comme quelque chose qui se déploie dans un environnement qui vibre en résonance. *Monte Carlo* reprend le même type de dispositif : ainsi, lorsque la Comtesse chante lors de sa fuite dans le train, d'une part son chant semble émerger du bruit du train, comme s'il en était le prolongement naturel, et d'autre part les paysans dans la campagne l'accompagnent progressivement en chœur. La nature musicale de

<sup>16</sup> C'est cette séquence qui s'appuie sur la mobilisation d'une seconde source, à savoir *Monsieur Beaucaire*, on peut donc supposer qu'elle revêt une certaine importance.

l'environnement y est en outre affirmée dès l'ouverture du film, qui nous montre une population se préparant au mariage du duc en chantant. Plus fondamentalement, le monde fictionnel qui organise le film semble davantage structuré par la musique que par la simple topographie : en témoignent notamment les séquences construites autour de la capacité de la musique à passer les murs, qu'il s'agisse de la scène où la Comtesse et Rudolph chantent ensemble via le téléphone, ou de celle où Rudolph chante derrière la porte.

20 *The Smiling Lieutenant* obéit à une stratégie différente, marquant clairement le passage d'une logique de succession de numéros musicaux à une logique de partition. En effet, le nombre de numéros musicaux baisse clairement, passant de huit ou neuf pour *The Love Parade* et *Monte Carlo* à cinq seulement pour *The Smiling Lieutenant* ; en revanche, l'accompagnement musical est dorénavant omniprésent. Il s'agit d'un choix qui est explicite et mis en avant dans la promotion du film : Strauss présente ainsi le projet dans le *Film Daily* comme « *consisting almost entirely of music, all introduced in a perfectly logical manner*<sup>17</sup> ». Ce changement est évidemment rendu possible grâce à diverses innovations et améliorations techniques : d'une part, dès *Monte Carlo*, la possibilité d'ajout de musiques additionnelles ; d'autre part, le perfectionnement des techniques de doublage – il semblerait notamment que Miriam Hopkins ait été doublée – ; enfin, une amélioration considérable des conditions de prise de son, notamment avec l'apparition des perches multidirectionnelles, permettant de faire jouer des acteurs qui ne sont pas des chanteurs à part entière, et en leur évitant surtout de devoir chanter très fort, favorisant ainsi l'instauration d'une véritable continuité entre le jeu et les prestations musicales. Cette évolution est également rendue possible par le choix de la Paramount de faire de ce film une production de prestige, engageant ainsi des moyens conséquents : le studio communique notamment sur les seize musiciens spécialement engagés pour la production, qui représenteraient « *the largest music staff of any studio in the country*<sup>18</sup> ».

Ainsi, s'il y a bien une évolution importante dans les moyens mis en œuvre par Lubitsch et ses collaborateurs, s'expliquant essentiellement par les nouvelles ressources techniques et financières à leur disposition, ceux-ci sont en revanche mis au service d'objectifs constants, qui sont poursuivis avec continuité et cohérence : il s'agit ainsi toujours de proposer une version filmique de l'environnement de l'opérette, c'est à dire d'un environnement trouvant sa consistance par sa nature musicale.

---

<sup>17</sup> « Returns of musicals predicted by Strauss », *Film Daily*, 19 avril 1931.

<sup>18</sup> « le plus grand nombre de musiciens de tous les studios du pays » *Film Daily*, 11 janvier 1931.

La question de la capacité de la musique à construire le monde se pose non seulement pour l'environnement, mais également pour les personnages s'y déployant. Là encore, Lubitsch et ses collaborateurs investissent la musique d'une capacité à dire l'intériorité des personnages, au point d'en faire leur mode d'existence essentiel. Ce faisant, ils s'inscrivent dans une tradition viennoise de l'opérette : ainsi, dans plusieurs de ses écrits, Lehar revient sur la rupture que constitue *La Veuve Joyeuse* dans l'histoire de l'opérette, et plus largement, sur les transformations que l'essor de l'opérette viennoise au tournant du xx<sup>e</sup> siècle impulse sur la forme. Il insiste notamment sur l'idée qu'elle porte dorénavant sur scène des êtres vivants, mus par de véritables émotions, s'exprimant de manière musicale et artistique<sup>19</sup>. Lubitsch connaît évidemment très bien ce modèle, qui l'a bercé durant sa jeunesse berlinoise. Il en reprend l'idée cardinale, selon laquelle la performance musicale ne doit pas interrompre la construction du personnage, mais au contraire participer à plein de sa caractérisation. Ainsi, Lubitsch prend soin de maintenir une continuité chez ses personnages entre les moments chantés et le reste du récit. Il s'agit là d'un élément fondamental aux yeux du cinéaste, au point de conditionner son choix de parolier. Il semblerait en effet que ce soit pour cette raison qu'il sollicite aussi fréquemment Leo Robin : ce dernier raconte ainsi que lorsqu'il a interrogé Lubitsch sur les raisons pour lesquelles il travaillait avec lui, il aurait répondu « *I work with you because you do not make performers out of my characters* ». En effet, d'après Robin, ce qui plait à Lubitsch dans sa manière d'écrire, c'est qu'elle implique une unité des personnages, qu'ils soient en train de chanter ou de jouer : « *he felt, Robin said, that with my style of integrating the lyrics with the book and everything, the character remained the same, instead of suddenly becoming a performer and walking out of the picture* »<sup>20</sup>.

Ce choix de ne pas dissocier caractérisation du personnage et performance musicale, mais de faire au contraire de l'expressivité musicale la modalité centrale de leur construction se trouve non seulement au fondement de ces films, mais va même être dramatisé comme une véritable conversion. En effet, les premières séquences

19 Citons par exemple : « Dans *La Veuve Joyeuse*, j'ai essayé de porter à la scène des êtres vivants. Il fallait que l'action naquit à l'intérieur. [...] L'opérette est un genre artistique qui a pour objet une expérience humaine, drapée dans une forme musicale et artistique. » ; cité dans Lehar Franz, *La Veuve Joyeuse*, Livret de l'Opéra de Lyon.

20 « Je travaille avec vous, parce que vous ne faites pas des interprètes de mes personnages » ; « il avait le sentiment, expliqua Robin, qu'avec ma manière d'intégrer le chant au livret, le personnage restait le même, au lieu de soudainement se transformer en interprète et quitter le film », cité par Scott Eyman, auteur d'une biographie de référence sur Lubitsch ; voir Eyman Scott, *Ernst Lubitsch, Laughter in Paradise*, Baltimore/London, John Hopkins UP, 2000, p. 167.

de *The Love Parade* comme de *The Smiling Lieutenant* peuvent être lues comme une dramatisation du renoncement à l'usage purement attractionnel de la musique au profit de la valorisation de sa puissance expressive. Ainsi, les deux films s'ouvrent sur une séquence visant à caractériser le personnage masculin comme un joyeux séducteur : dans *The Love Parade*, la saynète entre Alfred, sa maîtresse Paulette, et le mari de celle-ci ; dans *The Smiling Lieutenant*, le départ furtif d'une femme de l'appartement de Nikki. Les deux séquences se concluent sur une prestation chantée par Maurice Chevalier. Ces numéros sont explicitement présentés comme des attractions : en témoigne leur forme, les deux numéros étant tournés frontalement et ponctués de regards caméra appuyés de Chevalier ; le type de prestation, avec un chant à pleine voix et de nombreux mimes ; ou encore l'usage explicite et revendiqué de stéréotypes, tels le joyeux soldat dans *The Smiling Lieutenant*, ou encore le *French lover* dans *The Love Parade*, affublé de son canotier et de son accent parisien. Dans les deux cas, la distance ironique est soulignée : dans *The Smiling Lieutenant* par le costume, associant pyjama et chapeau militaire, dans *The Love Parade*, par le dédoublement dégradé de la performance, reprise d'abord par Jacques le domestique, puis par le chien. La séquence musicale suivante mobilise en revanche un autre usage de la musique et du chant, qui en fait au contraire une modalité privilégiée de l'expression de l'intériorité des personnages. Elles sont portées dans les deux cas par le personnage féminin : le chant de la Reine dans *The Love Parade*, ou le jeu au violon, puis le chant au piano de Frantzi dans *The Smiling Lieutenant*. Enfin, une troisième séquence musicale, à deux voix, qui acte la séduction et la formation du couple, marque également la transformation de la manière de chanter de Chevalier, qui sort de sa logique initiale d'exhibition pour intégrer progressivement le modèle promu par le personnage féminin, celui de l'expressivité sentimentale. Il s'agit là d'un choix conscient de Lubitsch, qui pour ce faire doit aller à l'encontre de la propension naturelle de Chevalier : ainsi d'après le témoignage du mixeur son<sup>21</sup>, Chevalier a tendance à chanter très fort et parler plutôt bas, et Lubitsch doit le pousser à aller contre cette tendance. De même, la mise en avant dans *The Love Parade* des origines françaises de Maurice Chevalier, via l'insistance sur Paris ou sur l'accent français qu'il n'arrive pas à perdre, peut être comprise comme une manière de dramatiser le renoncement au modèle français de l'opérette, reposant sur un usage beaucoup plus central de la parodie et du stéréotype, au profit du modèle viennois.

<sup>21</sup> Publié dans le *Photoplay* du 30 juillet 1930.

La musique joue un rôle prééminent dans l'ensemble de l'œuvre de Lubitsch, bien au-delà de ses seules productions musicales ; il n'y a donc rien de surprenant à ce qu'il investisse, dès son émergence, la question du cinéma musical et de ses possibilités expressives. Ses efforts se concentrent essentiellement, dans cette série musicale Paramount, sur la recherche d'équivalents cinématographiques à ce qui constitue un principe fondamental de l'opérette, à savoir la construction musicale d'un monde fictionnel. Ces trois films témoignent en effet de l'effort constant de Lubitsch pour rompre avec la logique de l'attraction et de la performance, afin de proposer une vision du cinéma musical qui ferait de la musique l'essence même des êtres et des choses, c'est à dire à la fois de l'environnement et de la nature humaine.

## BIBLIOGRAPHIE

ALTMAN, Rick, « Penser l'histoire (du cinéma) autrement : un modèle de crise », *Vingtième Siècle*, vol. 46, n° 1, 1995.

—, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. 10, n° 1, 1999.

—, *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

BINH, N.T. et Christian VIVIANI, *Ernst Lubitsch*, Paris, Rivages Cinéma, 1991.

BOURGET, Jean-Loup et Eithne, *Lubitsch ou la satire romanesque*, Paris, Stock Flammarion, 1987.

ELSAESSER, Thomas, *Weimar Cinéma and After: Germany's Historical Imaginary*, Londres, Routledge, 2000.

24 EYMAN, Scott, *Ernst Lubitsch, Laughter in Paradise*, Baltimore/London, John Hopkins UP, 2000.

## NOTICE

Katalin Pór est maître de conférences en études cinématographiques à l'Université de Lorraine et membre du 2L2S. Spécialiste de l'histoire du cinéma hollywoodien classique, elle travaille plus particulièrement sur les relations entre les industries du théâtre et du cinéma, ainsi que sur les transferts entre cinémas européens et américain. Elle a notamment publié *De Budapest à Hollywood. Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien 1930-1943* aux Presses Universitaires de Rennes en 2009. Ses travaux récents portent sur les usages des ressources scéniques dans le film musical des premiers temps, ainsi que sur les relations d'Ernst Lubitsch aux studios hollywoodiens. Elle prépare actuellement un ouvrage sur cette question, à paraître aux Éditions du CNRS en 2018.

## RÉSUMÉ

Durant les premières années du cinéma sonore, à une période où ni les normes ni les formes du film musical ne sont encore fixées, Lubitsch réalise de manière quasi consécutive trois films musicaux à la Paramount : *The Love Parade*, *Monte Carlo* et *The Smiling Lieutenant*. Cet article s'efforce de démontrer que ces trois projets poursuivent un objectif commun, à savoir l'invention d'une version cinématographique de l'opérette. Puisant dans les sources traditionnelles de l'opérette et s'entourant de connaisseurs de cette forme, Lubitsch s'emploie à rechercher des équivalents cinématographiques de ce qui constitue un principe fondamental de l'opérette, à savoir la construction musicale d'un monde fictionnel. Ces trois films se caractérisent en effet par une volonté de rupture avec la logique de l'attraction et de la performance, au profit d'une vision du cinéma musical qui ferait de la musique l'essence même des êtres et des choses.

26

### Mots-clés

Ernst Lubitsch ; cinéma sonore ; film musical ; opérette ; *The Love Parade* ; *Monte Carlo* ; *The Smiling Lieutenant*

### ABSTRACT

During the first years of sound movies, at a period when neither the norms nor the form of the musical picture were yet established, Lubitsch directed three musicals for the Paramount studio, almost consecutively: *The Love Parade*, *Monte Carlo* and *The Smiling Lieutenant*. This article seeks to demonstrate how those three projects are aiming towards a common goal, which is the invention of a cinematographic version of the operetta. Drawing from the traditional sources of the operetta and surrounding himself with specialists of the form, Lubitsch seeks to invent cinematographic equivalents, from what constitutes a cardinal principal of the operetta, *i.e.* the musical construction of a fictional world. Indeed, these three movies can be characterized by a common estrangement from the dynamic of attraction and performance, and by their attempt to create a musical film in which music would constitute the essence of things and beings.

### Keywords

Ernst Lubitsch; talking movies; musical film; operetta; *The Love Parade*; *Monte Carlo*; *The Smiling Lieutenant*

## 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.)

