

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.

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? Aloysia Rousseau.....	111
Les coulisses du <i>musical</i> : de <i>Candide</i> à <i>My Fair Lady</i> Entretien avec Julien Neyer.....	131
“They Begat the Misbegotten GOP”. Finian’s <i>Rainbow</i> and the US Civil Rights Movement James O’Leary .....	145
Harmony at Harmonia? Glamor and farce in <i>Hello, Dolly!</i> , from Wilder to Kelly Julie Vatain-Corfdir & Émilie Rault.....	163
Re-defining the musical. Adapting <i>Cabaret</i> for the screen Anouk Bottero.....	185

## LES COULISSES DU MUSICAL : DE CANDIDE À MY FAIR LADY

### *Entretien avec Julien Neyer*

*Chanteur lyrique de formation classique, Julien Neyer se produit depuis quinze ans sur diverses scènes nationales, principalement en tant que choriste (Théâtre des Champs Elysées, Opéra de Paris, Théâtre du Châtelet). Artiste polyvalent, il possède un répertoire varié, de Bach à Richard Strauss, en passant par Haendel, Mozart et Poulenc. Entre 2006 et 2013, il a également chanté dans quatre comédies musicales produites par le Théâtre du Châtelet : Candide, On The Town, My Fair Lady et Sunday in the Park with George. Il évoque avec nous cette expérience de choriste au Châtelet (le travail des répétitions, l'importance du chorégraphe et du metteur en scène, la complicité des équipes, ou encore l'impact du micro), nous dévoilant ainsi les coulisses du musical.*

*Cet entretien s'est déroulé à Paris, le 6 novembre 2017.*

**Anne Martina** — Bonjour Julien, et merci d'avoir bien voulu nous accorder cet entretien. Peux-tu nous décrire brièvement ta formation et nous dire comment tu en es venu au chant ?

**Julien Neyer** — Ma formation professionnelle s'est faite sur le tard, mais j'ai commencé à chanter très tôt. Petit, j'avais une voix d'enfant de chœur... et un souffle de colosse. J'adorais chanter à tue-tête ! Les premières révélations ont eu lieu à l'école : d'abord à la chorale du collège, puis surtout au lycée, où je découvre le théâtre grâce à l'un de mes professeurs. Nous jouons *Ruy Blas* et partons en tournée dans toute la France. C'est là aussi que je chante dans mes premières comédies musicales : d'abord une adaptation de *Roméo et Juliette*, puis une version musicale inédite des *Misérables*, écrite pour l'occasion. La version originale, je la connaissais par cœur, je l'ai chantée toute mon enfance.

Après cela, je cherche ma voie. Je passe une Licence, je fais mon service militaire, et ce n'est qu'à vingt-cinq ans que je finis par intégrer le Conservatoire. Pendant trois ans, je me forme, en travaillant à temps partiel. Mais vingt-cinq ans, c'est très tard pour commencer, je dois tout apprendre d'un coup : le solfège, le répertoire, la discipline vocale. Et comme j'ai une voix naturelle, ce n'est pas évident...

**Anne Martina** — Pourquoi ?

**Julien Neyer** — Parce qu'il faut se plier à une discipline, apprendre une technique qui n'a rien de naturel au début. Cette technique, dont on a besoin pour projeter à plus de cinquante mètres, on met du temps à l'acquérir.

**Anne Martina** — Au Conservatoire, vous travaillez exclusivement le chant lyrique, ou est-ce que vous abordez des répertoires plus variés ?

**Julien Neyer** — Il s'agit exclusivement d'une formation au chant lyrique. Au Conservatoire du 5<sup>ème</sup> arrondissement, où j'ai fini ma formation, le répertoire y est même plus réduit encore. Par exemple, nous ne travaillions jamais sur des opéras baroques. C'était peut-être dû à la spécialisation de mon professeur de chant. Michèle Command, qui est une très grande chanteuse, voulait faire de nous des Verdiens, des Mozartiens. Dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement, où j'étais au début, c'était pareil. Le premier rôle d'opéra que mon professeur, un grand ténor français, a voulu me faire chanter, c'était Germont, dans *La Traviata*. Évidemment, je n'y arrivais pas, c'était beaucoup trop difficile. Ce qui m'a fait tenir à l'époque, c'était d'aller chercher un répertoire à ma portée. J'ai trouvé mon plaisir dans la mélodie française, en chantant du Fauré ou du Poulenc : ça m'a réconcilié avec la musique. J'avais failli tout arrêter ! Après ma formation, je suis allé frapper à la porte des théâtres. J'ai passé des auditions et j'ai été pris dans les chœurs, d'abord au Théâtre des Champs Élysées, sur *La Cenerentola*, de Rossini, puis à l'Opéra de Paris.

**Anne Martina** — Quand est-ce que tu es venu à la comédie musicale ?

**Julien Neyer** — Le tournant s'opère lorsque Jean-Luc Choplin devient directeur du Théâtre du Châtelet. J'avais déjà chanté au Châtelet dans un opéra contemporain, donc ils me connaissaient : je faisais partie de leur *shortlist*. Je passe les auditions pour *Candide*<sup>1</sup> et je suis pris dans les chœurs. C'est la première comédie musicale que monte Jean-Luc Choplin : un vrai succès. C'est la première grande comédie musicale pour moi

---

<sup>1</sup> *Candide*, 1956, musique de Leonard Bernstein, livret originel de Lillian Hellman adapté du roman satirique de Voltaire. Un nouveau livret fut écrit en 1973 par Hugh Wheeler. Dans sa mise en scène de 2006, Robert Carsen a presque intégralement réécrit le livret, tout en gardant les paroles des chansons originelles.

aussi, et j'ai tout de suite adoré. Les années suivantes, j'ai chanté dans *On The Town*<sup>2</sup>, *My Fair Lady*<sup>3</sup> et *Sunday in the Park with George*<sup>4</sup>, toujours au Châtelet.

**Anne Martina** — Les scènes de chœur étaient souvent chorégraphiées dans *Candide*, je crois, et pourtant tu n'as pas de formation de danseur.

**Julien Neyer** — Non : aucun de mes camarades du chœur non plus, d'ailleurs. Nous venions tous du chant lyrique. J'avais tout de même, grâce à mon travail sur *La Cenerentola*, l'expérience de grandes scènes de chœur en mouvement. Cela m'a servi sur *Candide* où le chœur, en effet, dansait dans de nombreuses scènes. Et puis, à l'époque, il y avait plus de moyens, donc plus de temps de répétition. Pour *Candide* et *On The Town*, nous répétions, si je me souviens bien, pendant un mois, un mois et demi, dans une grande salle de banlieue, la Manufacture des Cèllets, souvent avec la troupe presque au complet. Nous passions donc beaucoup de temps avec les chorégraphes. Parfois, ils avaient une idée, puis ils la modifiaient lorsqu'ils se rendaient compte que c'était trop compliqué pour nous.

**Anne Martina** — Est-ce qu'ils vérifiaient que vous saviez danser durant les auditions ?

**Julien Neyer** — Les équipes du Châtelet nous faisaient vraiment confiance. En fait, les auditions étaient surtout vocales ; un peu chorégraphiques (ils vérifiaient qu'on savait bouger) ; et linguistiques aussi. C'est principalement là que la difficulté résidait, compte tenu des exigences du Châtelet. On ne peut pas faire Broadway à Paris avec une troupe qui ne sait pas parler anglais !

**Anne Martina** — Est-ce cela qui explique que si peu de rôles soient tenus par des français ?

**Julien Neyer** — Oui, bien sûr. Même pour les petits rôles, ils préféraient des chanteurs anglophones. Surtout pour *My Fair Lady*, où la question linguistique est centrale. J'ai tout de même réussi à obtenir la doublure d'un *Cockney*, mais quel travail j'ai dû faire

<sup>2</sup> *On The Town*, 1944, musique de Leonard Bernstein, paroles et livret de Betty Comden et Adolph Green, adapté d'un ballet de Jerome Robbins, qui signe la chorégraphie du spectacle. *On The Town* est monté au Théâtre du Châtelet en 2008.

<sup>3</sup> *My Fair Lady*, 1956, musique de Frederick Loewe, paroles et livret de Alan Jay Lerner. Le spectacle est monté au Théâtre du Châtelet en 2010 et repris en 2013.

<sup>4</sup> *Sunday in the Park with George*, 1984, musique et paroles de Stephen Sondheim, livret de James Lapine. La mise en scène du Châtelet date d'avril 2013.

pour seulement quelques phrases de texte ! Presque tous les membres du chœur, eux, étaient francophones. Sur *My Fair Lady*, le travail linguistique était particulièrement difficile, puisque nous devions faire le grand écart entre l'accent *cockney* et l'anglais très *posh* de la haute société anglaise. J'ai vraiment adoré ce travail au Châtelet : pour moi, c'est une fraîcheur formidable de faire de la comédie musicale, quand par ailleurs je chante de la musique sacrée de Bach ou de Haendel, ou de l'opéra classique.

**Anne Martina** — À quoi dirais-tu qu'elle tient, cette fraîcheur ?

**Julien Neyer** — Au répertoire, au fait de danser, de faire la fête sur scène ; mais toujours avec les exigences de l'opéra. Pour toutes les productions du Châtelet, il y avait un orchestre symphonique, un chef d'orchestre et un grand metteur en scène à carrure internationale qui prenait tout cela très à cœur et abordait l'œuvre aussi sérieusement qu'un opéra classique. C'est le cas de Robert Carsen, par exemple, qui a signé les mises en scène de *Candide* et de *My Fair Lady*, mais qui a aussi travaillé pour l'Opéra Bastille et monté des opéras baroques : j'ai d'ailleurs travaillé avec lui sur des productions des Arts Florissants. Il y a donc de nombreuses passerelles entre toutes ces formes musicales.

**Anne Martina** — Techniquement, dirais-tu qu'il y a une grande différence entre chanter dans une comédie musicale et chanter dans un chœur lyrique ?

**Julien Neyer** — Pour ce qui est du chœur, je ne pense pas que l'on chante différemment. Je parle de technique vocale. Les deux écritures musicales sont très différentes, donc bien sûr je ne chante pas de la même manière ; de même que je ne vais pas chanter « À la pêche aux moules » avec une voix de baryton ! Cela n'a pas de sens, ou alors ça fait rire tout le monde. C'est une question de dosage et d'interprétation. De la même façon, passer du registre chanté au registre parlé dans la comédie musicale et dans certaines opérettes peut s'avérer délicat.

**Anne Martina** — Elle est difficile, cette transition du parlé au chanté ?

**Julien Neyer** — Elle peut l'être. Sur *My Fair Lady*, il faut souvent siffler. Eh bien moi, qui suis un grand siffleur devant l'éternel, je ne pouvais plus passer de l'un à l'autre. Si je chantais, je ne pouvais plus siffler. La musculature des lèvres fait que tu n'as plus la détente, la décontraction suffisante pour siffler. Ça ne sort plus. Pourtant je siffle bien. Mais dans la scène où le chœur des *cockneys* sifflait, je ne parvenais pas à le faire.

**Anne Martina** — Tu penses que c'est lié à ta technique lyrique ?

**Julien Neyer** — Je pense que c'est lié à ma façon de chanter sur scène. J'ai une musculature de chanteur lyrique. Il faut faire attention, si tu passes du registre parlé au registre chanté, à ta façon de placer la voix, c'est vrai. Et puis, il y a une autre différence majeure, qui est liée au micro. Dans toutes les comédies musicales du Châtelet, comme à Broadway, nous sommes tous microtés.

**Anne Martina** — Tu peux nous en dire plus ?

**Julien Neyer** — On a un petit micro, généralement placé en haut du front, à la base des cheveux, ou parfois au niveau de l'oreille. Nous travaillons d'abord sans micro, puis lors des dernières répétitions, les techniciens viennent et nous font chanter un à un. L'ingénieur son peut alors faire tous ses réglages sur la table de mixage. Après, il n'y touche plus ; il a juste des boutons pour débrancher le micro lorsque nous ne sommes plus sur scène. Nous gardons toujours le micro sur nous. C'est une des premières choses qu'on nous pose, avant le costume. Nous avons une ceinture élastique autour des hanches avec une petite poche où on nous pose le boîtier, qui est connecté à la salle de mixage. Ce boîtier est relié à un petit casque en fil de fer, très discret, qui se pose sur les oreilles, au bout duquel est attaché un petit micro couleur chair (c'est tout petit, ça ressemble à un haricot). Pour les rôles de solistes, on en met parfois deux, pour avoir plus de précision. Il ne faut pas perdre de vue qu'au Châtelet, on est dans des circonstances d'opéra, avec un orchestre symphonique en fosse, et que le public doit nous entendre. Mais quand nous chantons, nous oublions le micro. Personnellement, je n'ai jamais changé quoi que ce soit à ma façon de chanter. Il fallait juste faire un peu attention...

**Anne Martina** — Pourquoi ?

**Julien Neyer** — D'une part, parce que tu es plus exposé. À l'opéra, dans un chœur de cent-cinquante personnes, si tu craques et que les aigus ne passent pas (c'est arrivé aux meilleurs), ça se remarque moins que si tu craques sur *My Fair Lady* avec un micro. D'autre part, ce que tu peux faire sur une scène d'opéra, par exemple une petite blague en *off* à ton voisin, tu ne peux pas le faire dans les comédies musicales, parce que ça s'entend ! Il y a donc une certaine prise de conscience à avoir ; mais rien de plus. Pour les rôles principaux, qui ne sont pas exclusivement lyriques, c'est sans doute un peu différent. Quand on joue Ozzie, Chip ou Gabey (*On The Town*), il faut savoir jouer,

chanter, danser. C'est très difficile : il faut garder son souffle parce qu'on ne s'arrête jamais. Le réglage de l'ingénieur son est donc très différent. Dans son mixage pour le chœur, il doit surtout veiller à ce qu'il n'y ait pas une seule voix qui ressorte.

**Anne Martina** — Le micro ne te gêne donc jamais ?

**Julien Neyer** — Non, jamais. Tu as juste une ceinture élastique posée contre ta peau, avec une petite poche dans ton dos. Si tu dois t'allonger par terre, tu la sens à peine, c'est juste de la taille d'un paquet de cigarettes. Et puis, c'est assez rigolo, ça devient vite un petit fétiche. Il y a comme une cérémonie du micro dans la comédie musicale. Tu te prépares, tu prends ton costume, tu sais qu'il ne faut pas mettre le haut avant que le technicien passe dans les coulisses poser les ceintures et les boîtiers. Ensuite, tu files t'habiller, et seulement cinq minutes avant le début de la représentation, tu descends faire poser le fil avec le casque. Après, il y a une dernière retouche, avec les habilleuses et les maquilleuses, qui vont te mettre un petit coup de maquillage sur le scotch blanc. Tous les corps de métier vont être confrontés à un moment donné au micro.

136

**Anne Martina** — Est-ce que les danseurs ont également un micro ?

**Julien Neyer** — L'alter ego du chœur, c'est le ballet. Nous nous mélangeons sur les scènes de chorale, mais non, ils n'ont pas de micros parce qu'ils ne chantent pas. Au début, pour *My Fair Lady*, ils devaient le faire, mais faute de temps (ou de moyens) pour travailler la partition, on leur a très vite demandé de tricher, c'est-à-dire de faire semblant et de simplement bouger les lèvres. Pour eux, c'était dur, parce qu'ils avaient très envie de chanter avec nous.

**Anne Martina** — Sais-tu si l'ingénieur son prenait cela en compte dans ses réglages, en intensifiant la puissance vocale du chœur pour donner l'illusion qu'il y avait plus de monde qui chantait ? J'ai l'impression que dans ces moments-là, lorsque le chœur et le ballet sont réunis, le chant a plus d'ampleur. Mais c'est peut-être psychologique, parce qu'il y a plus de monde sur scène.

**Julien Neyer** — Tout dépend où tu es placée dans la salle. Pour nous choristes, les micros sont simplement réglés en mode « soutien ». L'ingénieur son se contente d'ajouter le volume nécessaire pour que le chant porte jusqu'au fond de la salle, notamment lorsque l'orchestre est au plus fort, que nous sautons ou dansons, ou que nous ne sommes pas tous bien alignés face au public. Ce que tu entends dans la

salle, si tu es assise dans les vingt premiers rangs de l'orchestre, ce n'est pas le micro, ce sont les chanteurs. Tu sais, il y avait un réel enthousiasme. Quand on chantait, on envoyait !

**Anne Martina** — Combien étiez-vous dans les chœurs ?

**Julien Neyer** — Entre seize et vingt, selon les productions. Nous chantions tous également dans des chœurs lyriques, mais nous étions contents de nous retrouver autour de la comédie musicale : il y avait une réelle complicité. L'intelligence des directeurs artistiques du Châtelet a été de nous fidéliser. C'était un vrai pari au départ, parce que nous n'avions pas de formation en comédie musicale. Je pense qu'ils avaient confiance en nous, en notre capacité à nous adapter. C'est vrai que lors des toutes premières répétitions, sur *Candide* notamment, on pensait qu'on n'y arriverait jamais. Il fallait chanter, danser, tout en suivant le chef d'orchestre dans la fosse, ou sur les moniteurs placés de chaque côté de la scène. Ce n'est pas chose aisée. On a travaillé comme des forcenés et on a fini par y arriver ! On dansait souvent avec la même personne, d'une comédie musicale à une autre, ce qui donnait confiance pour les pas les plus difficiles. Dans *My Fair Lady*, par exemple, il y a une grande scène de bal à la fin de l'acte I. Le chœur ne chante pas, mais on nous avait quand même demandé de danser la valse avec les membres du ballet. Il fallait faire de longues diagonales sans se cogner les uns les autres, ni se retrouver vingt mètres plus loin... c'était extrêmement exigeant. Mais une fois les mouvements calés, avec les lumières et les costumes, le résultat était époustouflant ! On a pourtant douté longtemps...

**Anne Martina** — Avec qui travaillez-vous sur ces scènes-là ?

**Julien Neyer** — Surtout avec le chorégraphe. Nous avons eu la chance de travailler avec des gens formidables, pas trop ambitieux, et très patients. Les danseurs du ballet étaient également là pour nous aider. Ils faisaient toujours les choses les plus difficiles. Dans « Get Me to the Church on Time », certains danseurs avaient des solos de danse particulièrement virtuoses ; mais dans la scène de bal de l'ambassade, la difficulté était presque la même pour tous. Nous étions répartis en couples homogènes : les danseurs dansaient ensemble, les choristes aussi. L'exigence chorégraphique était bien réelle. Heureusement, il y avait une atmosphère de travail formidable, une ambiance de troupe que l'on ne trouve que dans la comédie musicale. Les solistes, les choristes, les danseurs, les chanteurs, tout le monde est mélangé et partage le même objectif. C'est très anglo-saxon. Il y a des tensions, mais jamais elles ne débordent. L'objectif, c'est

le meilleur résultat possible. Nous, nous sommes beaucoup plus latins, nous nous emportons rapidement ; eux, non, même s'ils n'en pensent pas moins.

Quand je dis anglo-saxon, je ne parle pas uniquement des Britanniques, bien sûr. Les membres de l'équipe venaient de tout le monde anglophone : États-Unis, Canada, Australie. Pour *My Fair Lady*, c'était un vrai cauchemar : le chef d'orchestre était américain, le chef de chœur anglais, le metteur en scène canadien... et ils avaient tous les trois un avis différent sur l'accent qu'on devait utiliser ! Heureusement que la coach d'anglais était là : elle avait une idée très précise de ce qu'elle voulait pour le *posh* et pour le *cockney*, et c'est elle qui réussissait à réunir tout le monde. Et elle était française ! Elle était formidable. Durant les séances de coaching, elle nous disait comment prononcer nos phrases, avec le bon accent. Je l'enregistrais pour pouvoir travailler à la maison. Pour le *cockney*, elle nous encourageait à avaler certaines consonnes. Lorsqu'il s'agissait de chanter, j'y arrivais sans trop de difficulté, mais donner la réplique était bien plus difficile. J'ai doublé l'un des *Cockneys* sur plusieurs représentations, et malgré tout mon travail, jamais je n'ai réussi à obtenir un accent authentique. Cela nous a valu quelques beaux moments de rigolade lors des répétitions avec Alex Jennings<sup>5</sup>, notamment pour la scène d'ouverture à Covent Garden. Il est pris à parti par des *Cockneys*, et à chacun d'entre eux, il réplique « toi, tu viens de tel quartier », « toi, de tel autre ». Quand vient mon tour, je dis ma petite phrase, et il me regarde d'un air de dire, « et toi, euh... »

138

**Anne Martina** — « ... tu viens de Paris ? »

**Julien Neyer** — « ... de la Goutte d'Or !! »

**Anne Martina** — Et pour l'anglais *posh* ?

**Julien Neyer** — Pour l'anglais *posh*, il fallait bien rouler les /r/. On nous a fait répéter cent fois « grrrrripping » dans la scène d'Ascot. Nous chantions vraiment comme ça, en exagérant énormément. Bien sûr, il faut que cela reste musical, mais nous faisons beaucoup d'efforts sur les /r/ et les /h/ aspirés, comme dans « hhhhear ». Il fallait mettre le paquet. D'une part, parce que nous n'étions pas nombreux ; d'autre part, pour que le public comprenne. Si tu dis « hear » normalement, ça ne porte pas, et ça ne veut rien dire au-delà de trois mètres. C'est important de tout entendre ; or, le problème, avec l'anglais, c'est que rien ne sonne. C'est l'une des raisons pour laquelle, je crois, l'anglais est une des langues les plus difficiles à chanter pour un francophone : non

---

5 Alex Jennings jouait le professeur Higgins dans cette mise en scène de *My Fair Lady*.

seulement les consonnes sont très différentes du français, mais surtout elles sonnent peu. Chanter en anglais demande donc beaucoup de travail. C'est vrai pour la comédie musicale, comme pour les oratorios de Haendel. Le travail que je fais chez moi, puis avec le coach et le chef de chœur est d'ailleurs exactement le même. Une fois engagé sur une production, je reçois la partition et je travaille mes chœurs. Les toutes premières répétitions se font en formation de chœur : avec le chef de chœur, nous travaillons en piano-voix non pas les partitions, mais le chanter-ensemble et l'accentuation. C'est à ce moment-là que nous faisons ce que j'appellerais notre petite cuisine interne, c'est-à-dire que nous essayons de trouver des moyens pour que toutes les consonnes sortent et sonnent jusqu'au fond de la salle. Tous les chefs de chœur savent faire cela.

**Anne Martina** — En somme, ce que vous cherchez n'est pas nécessairement la justesse de la prononciation, mais la clarté de l'élocution ?

**Julien Neyer** — La clarté, d'abord, mais avec la plus grande justesse possible. Le chœur du Châtelet, aussi français soit-il, ne pouvait pas se permettre de chanter l'anglais comme un chœur amateur. Il y avait une exigence sur ce point-là qui était absolue. Comme à l'opéra.

**Anne Martina** — Je te fais revoir la scène des courses (« The Ascot Gavotte ») dans le film de Cukor : qu'est-ce que cela t'inspire ?

**Julien Neyer** — Ça me remue de revoir ça : ça me rappelle la technicité et la concentration qu'on nous demandait. Sur scène, nous étions face au public, mais toujours en mouvement. Tout était très rythmé, très minuté. Il fallait penser à plein de choses en même temps : notre prononciation, bien sûr, mais aussi nos gestes et nos mouvements. Il y avait des détails très importants. Dans la mise en scène de Robert Carsen, la scène se terminait notamment sur un lâcher de verres. Tout le monde était mobilisé : nous devions lâcher notre verre au bon moment ; les techniciens devaient couper la lumière eux aussi au bon moment, parce que bien évidemment les verres ne se cassaient pas, il y avait juste un faux son de verre brisé. Tout se faisait sur des temps. Eliza disait « Come on Dover, move your bloomin' arse ! ». Nous poussions tous un soupir d'effroi et, *top* : nous lâchions nos verres ; *top* : la lumière s'éteignait ; *top* : le son « cling » était lâché, en rythme sur la musique. Nous devions mémoriser tous les tops. Cela demande beaucoup d'investissement et de concentration. Comme je chantais dans tous les chœurs (les chœurs au complet et le petit chœur des serveurs) et que je doublais le *Cockney* en cas de besoin, j'étais soixante-quinze pour cent du temps sur

scène, avec huit changements de costumes et deux postiches. Il me restait vingt-cinq pour cent du temps pour m'allonger par terre et me détendre un peu. Au début ça va, mais à la vingt-cinquième représentation, tu commences un peu à tirer la jambe.

**Anne Martina** — Qu'est-ce qui te frappe, sinon, en revoyant le film de Cukor ? La similitude, peut-être ? À ceci près que vos costumes étaient tous très colorés, je crois.

**Julien Neyer** — Oui, la similitude est frappante. Et pourtant, il y avait plein de petites touches différentes dans la production du *Châtelet* : la couleur, comme tu dis, mais également la gestuelle. Dans le film, le chœur est figé dans cette sorte d'immobilité qui est une caricature de la haute société anglaise. Je pense que l'immobilité ne fonctionnait pas aussi bien sur scène qu'au cinéma. Nous nous tenions nous aussi très droits, mais cette rigidité, cette artificialité sociale se traduisait également par de nombreux mouvements saccadés, parfaitement rythmés sur la musique. Et pourtant, cinq numéros plus tôt, nous étions tous des *Cockneys* !

**Anne Martina** — Que penses-tu de la séquence du chœur des serviteurs (« Poor Professor Higgins »), dans le film de Cukor ? Autant la scène d'Ascot est théâtrale et stylisée, autant celle-ci me semble naturalisée. Chaque serviteur est présenté dans son environnement quotidien : l'une est à la cuisine, l'autre discute sur le perron avec un policier qui fait sa ronde, *etc.* L'individualisation des membres du chœur passe donc par des procédés typiquement cinématographiques, le cadrage et le montage. Dans la mise en scène de Robert Carsen, l'individualisation des personnages demeure, mais elle passe davantage par des effets de stylisation.

**Julien Neyer** — Sur scène, bien sûr, tout se passait dans un lieu unique. On aurait pu isoler les gestes par des jeux de lumières, mais Carsen avait préféré la continuité, donc tout était également visible, et tout s'enchaînait. La scène elle-même reposait sur un effet de condensation : une journée entière réduite en quelques minutes de chanson. Eliza et Higgins travaillent du matin au soir, et ce travail incessant est ponctué par les lamentations du chœur des serviteurs plaignant le « pauvre professeur ». L'évolution temporelle était marquée par des changements de gestes et de placement sur scène pour les serviteurs. Nous travaillions dans la première section, mais plus vraiment dans les suivantes ; et nous passions du plateau aux galeries et de nouveau nous redescendions au plateau. C'est dans la première section, je crois, que nous étions le plus individualisés. Les serviteurs étaient tous des petits personnages. D'autant que nous étions six, pour six lignes de chant : nous avions donc chacun une voix. Dans le

premier couplet, nous avions tous une tâche spécifique. L'un passait le balai, une autre, je crois, époussetait une lampe avec un petit plumeau. Moi, j'astiquais des chaussures. Nos gestes étaient très stylisés, mais il y avait également un grand souci d'authenticité historique. Anthony Powell nous avait dessiné des costumes qui correspondaient très exactement à notre fonction à l'époque du récit, c'est-à-dire dans l'Angleterre du début du xx<sup>e</sup> siècle. Comme je manipulais du cirage, j'étais le seul à porter un tablier, que je devais nouer d'une façon très particulière. Ce souci du détail, cette exigence-là, on les retrouvait sur tous les corps de métier au Châtelet.

Sur le deuxième ou le troisième refrain, nous rentrions tous un livre à la main. La séquence était très minutée. On le feuilletait sur la musique, et on le claquait quand on finissait de chanter. Cela nous a demandé beaucoup de travail, notamment pour les tops d'entrée : c'était une véritable chorégraphie. Et contrairement au cinéma, nous n'avions pas plusieurs prises. Il fallait tout connaître par cœur et tout enchaîner. Ce qui n'est pas toujours évident, surtout lorsqu'à la dernière représentation, les petits camarades en coulisses nous font des blagues et glissent des petits papiers dans les livres, qui se mettent à voler quand on les ouvre sur scène ; il y en avait partout ! Quand on a repris le spectacle trois ans plus tard, on en a même retrouvé entre les pages !

**Anne Martina** — Tous ces gestes-là, c'est le metteur en scène qui vous les indique, ou est-ce que vous contribuez en suggérant des idées ?

**Julien Neyer** — Robert Carsen avait l'art de nous mettre en confiance. Sur scène, il accompagne ses chanteurs et ses comédiens. Il connaît notre prénom tout de suite. Si bien que l'on n'hésite pas à faire des suggestions quand on en a. S'il aime, il garde. Par contre, il sait aussi très bien dire « ah non, je ne veux pas ça, tu ne le refais pas ». Il nous a montré beaucoup de choses, bien sûr. C'est un grand homme de théâtre et un grand directeur d'acteurs. Ce qui m'a toujours frappé, c'est le temps qu'il prend à soigner ces scènes de chœur qui lui paraissent très importantes. Carsen fait partie de ces metteurs en scène qui savent qu'il faut créer une dynamique de travail en incluant tout le monde. Il n'est jamais embarrassé avec un chœur, il sait quoi faire. Ceux qui ne nous connaissent pas, ou qui ne nous adressent pas vraiment la parole, c'est qu'ils ne savent pas quoi faire. Ils nous disent, « vous entrez, là vous chantez, puis vous sortez ». Carsen, au contraire, nous fait auditionner, il nous choisit.

**Anne Martina** — Une autre scène de chœur marquante est la scène du mariage de Doolittle, « Get Me to the Church on Time ». Celle-là, me semble-t-il, était beaucoup

plus chorégraphique et spectaculaire dans la mise en scène de Robert Carsen, non ? Il y avait notamment un numéro de danse très virtuose.

**Julien Neyer** — Dans le film, tout est très minuté. La caméra suit Doolittle, mais il se passe plein de choses derrière, même si ce n'est pas de la danse pure. C'est une chorégraphie de mise en place, de composition des corps dans l'espace ; comme nous le faisons souvent nous aussi. Il arrive que nous soyons sollicités pour de la danse pure, mais même quand ce n'est pas le cas, la chorégraphe est toujours là, pour nous faire entrer, sortir, bouger, pour que ce soit vivant. Carsen a monté cette pièce comme il aurait mis en scène des séquences de film. Il n'y a pas un temps mort. Cette fluidité, on la retrouve sur tous ses spectacles, y compris dans ses mises en scène d'opéras baroques. Tout est toujours en mouvement : même les accessoires ne cessent d'entrer et de sortir.

142 C'est pour cela qu'il y a souvent beaucoup de figurants : il faut des bras pour les bouger ! Mais ce que font les figurants est toujours parfaitement minuté. Ce sont les régisseurs jardin et cour qui donnent les tops. Comme les figurants, ils sont tout le temps avec nous. Ils sont d'ailleurs là dès le tout début. Le chœur arrive un peu plus tard, comme à l'opéra. De manière générale, les quinze premiers jours sont consacrés à un travail avec les solistes pour leurs scènes les plus intimes. Nous arrivons pour les quinze jours suivants, puis nous avons une semaine au théâtre pour répéter tous ensemble, dans les décors et en costumes.

**Anne Martina** — Huit jours, c'est court !

**Julien Neyer** — C'est court et long à la fois. Nous n'avons pas tant besoin des décors pour répéter. La régie peut tout minuter en amont, avant notre arrivée. Ils ont les plans du décorateur et au sol ils marquent tout au scotch de couleur, chaque couleur correspondant à une scène. Pendant les répétitions hors théâtre, nous avons donc tout en 2-D, quelques éléments de décor en 3-D, les portes notamment. Et le jour où nous arrivons dans les décors, nous sommes comme des enfants ! C'est comme enfiler ton costume pour la première fois, ça ajoute à ton personnage. Quand arrivent les décors et que nous devons monter des escaliers, chose que nous n'avions pas faite jusque-là, oui, les repères ne sont pas les mêmes. Il faut donc vraiment des metteurs en scène d'expérience. Dans *Candide*, on nous a fait rentrer sur scène en maillot de bain, palmes, masque et tuba ; on ne pouvait rien voir. (Là nous ne chantions pas, Dieu merci !)

**Anne Martina** — Cela arrive-t-il que les metteurs-en-scène vous demandent des choses impossibles ? Est-ce que tu peux vraiment chanter dans toutes les positions ?

**Julien Neyer** — Certains grands chanteurs le font, mais ils sont incroyables. C'est le cas dans *La Voix Humaine* de Francis Poulenc, en ce moment à l'opéra de Paris. Barbara Hannigan y a un grand solo très difficile, et elle chante la moitié du temps allongée, presque à se rouler par terre. C'est presque impossible à faire! Oui, nous sommes parfois amenés à chanter dans de drôles de positions et sous de drôles de costumes. Je me souviens que dans la scène de l'autodafé de *Candide*, nous portions tous des costumes du Ku Klux Klan : il fallait chanter « *What a day, what a day, for an auto-da-fé* » sous de grandes capuches pointues, avec des trous grands comme ça, et des torches réellement allumées à la main! Comme tu peux l'imaginer, il y a un service sécurité et hygiène qui encadre ce genre de scènes.

**Anne Martina** — Pour conclure, tu dirais donc qu'il n'y a finalement aucune différence entre l'opéra et la comédie musicale en termes d'exigences artistiques?

143

**Julien Neyer** — Pour les comédies musicales montées au Châtelet, non, aucune : ce sont les mêmes exigences, les mêmes metteurs en scène, parfois les mêmes chanteurs (Natalie Dessay dans *Passion* de Sondheim).

**Anne Martina** — Cela te manque de ne plus faire de comédies musicales?

**Julien Neyer** — Non, parce que le travail que je fais reste très intéressant. Aux Arts Florissants, l'exigence est la même qu'au Châtelet, et je retrouve les mêmes méthodes de travail, très inclusives, très à l'écoute. Est-ce culturel ou formel? Est-ce dû aux équipes anglophones avec lesquelles je travaille? Ou y aurait-il des affinités entre la comédie musicale et la musique baroque? Je ne saurais dire. Toujours est-il que les comédies musicales m'ont procuré des expériences très fortes. J'ai été entouré de gens dévoués corps et âme à la réussite du spectacle, et ça, ça ne s'oublie pas.



## 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 <i>on her career in musicals</i> .....	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.)

