



# American Musicals

Stage and screen / L'écran et la scène



Anne Martina  
& Julie Vatain-Corfdir (dir.)

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. Musical 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  
<https://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.

TROISIÈME PARTIE

## **Challenges to the performers**

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

### *Entretien avec Patricia Dolambi*

*Professeur de danse jazz au Conservatoire à rayonnement régional d'Aubervilliers et titulaire d'un Master recherche en danse, Patricia Dolambi pose sur le geste du danseur un regard aiguisé de chercheuse et de praticienne. Elle revient ici en détail sur la chorégraphie de Jerome Robbins pour West Side Story, comparant le film de 1961 à plusieurs versions scéniques pour analyser, au fil des scènes, la posture et la tonicité des corps, l'ancrage au sol sur la scène ou dans la rue, en baskets ou en talons, et l'énergie du geste brut ou esthétisé.*

231

*Cet entretien s'est déroulé à Paris, le 22 novembre 2017. Les hyperliens permettent de visionner en ligne les séquences dont il est question.*

**Anne Martina** – Bonjour Patricia, et merci d'avoir accepté de nous accorder cet entretien. J'aimerais aborder avec toi les questions suivantes : quel impact les transferts médiatiques ont-ils sur l'écriture chorégraphique ? L'image cinématographique et le montage changent considérablement notre *perception* des corps en mouvement, mais qu'en est-il des artistes ? En quoi, par exemple, la nature du lieu où l'on danse (décors réels, décors de studio, scène de théâtre) influe-t-elle sur le geste du danseur et modifie-t-elle son rapport au corps ?

Prenons l'exemple de *West Side Story*, que tu connais bien. Ce qui me frappe, dans la **longue séquence d'ouverture** qui suit le générique du film, c'est le dynamisme des corps et la dimension à la fois réaliste et symbolique de la chorégraphie, que je trouve plus prononcés qu'à la scène. À quoi est-ce dû ? Dès les premiers pas, par exemple, les enjeux de territoire apparaissent clairement, mais sur un mode détourné, faussement ludique. Une petite fille dessine à la craie un espace clos en forme d'escargot, que les *Jets* contournent. Puis ils s'emparent d'un ballon de basket, avec lequel ils font un pas de danse. Ces détails ne figurent pas dans la version scénique. Est-ce cela qui donne à la chorégraphie du film une dimension plus réaliste ? Ou cette impression est-elle seulement due au fait que la séquence a été tournée en décors réels ?

**Patricia Dolambi** – C'est tout cela à la fois : le cadre réel transforme la danse (et le danseur) autant que la danse métamorphose le réel. Ce qui m'intéresse, dans cette

ouverture, c'est le surgissement de la chorégraphie. Regarde comment Robbins transforme le geste du basketteur en un geste de danse : tout se joue dans la tension du corps. Cela dure deux secondes, puis le réel reprend ses droits et les *Jets* se remettent à marcher. La chorégraphie surgit de nouveau lorsqu'un des personnages rompt le rythme de la marche groupée par un piqué dans le sol, suivi d'un rond de jambe et d'une large ouverture des bras. C'est un geste difficile et très frappant, car la jambe doit tenir en équilibre, alors même que toute la partie supérieure du corps est en mouvement : le danseur ouvre grand les bras tandis que son regard balaie l'horizon. La tension du haut du corps et du regard contraste d'autant plus fortement avec le bas du corps dans le film de 1961 que cet horizon n'est pas du tout le même qu'au théâtre, où le champ est beaucoup plus restreint. En décors réels, l'espace est plus large, et cela se voit dans la tonicité du regard. Le changement de perspective, l'ouverture de l'espace et du champ changent le regard et donc la tonicité du danseur. C'est physiologique. Je dis toujours à mes élèves : « Arrête de regarder tes chaussettes ! ». Si tu regardes tes pieds, ou si tu regardes en toi, tu perds ta tonicité. Si tu regardes de façon frontale, beaucoup de tonicité va se loger dans les cervicales, ce qui change ta posture. Mais plus ton regard est englobant et plus l'espace est large, plus ton corps est tonique. C'est pourquoi dans la version cinématographique, l'opposition entre le haut et le bas du corps est très forte, très expressive. Dans le spectacle scénique, où l'espace du danseur est plus restreint, je l'ai moins ressentie. Ce n'est sans doute pas seulement une question de champ. Sur scène, ce piqué ouvert apparaissait également plus codé, plus ouvertement chorégraphié.

232

**Anne Martina** – Cette opposition est pourtant cruciale dans la séquence comme dans le film dans son ensemble. On pourrait dire qu'elle métaphorise dans le corps des danseurs la tragédie des personnages, pris entre deux désirs contradictoires : s'enraciner, d'une part, dans un territoire conquis (les *Jets*) ou à conquérir (les *Sharks*) ; mais aussi s'émanciper d'un contexte socio-politique qui les écrase. Et qu'en est-il du bitume ? Le passage d'un revêtement de plateau à un revêtement de rue a-t-il un impact ?

**Patricia Dolambi** – Quand les danseurs sautent ou tournent, oui, mais pas quand ils marchent. Pour maintenir la rapidité et la tonicité du geste lorsqu'on est sur du bitume, il faut descendre son centre de gravité. En pas chassés, on ne change pas de niveau, donc le revêtement a un impact limité : le centre de gravité reste horizontal. On avance sur des jambes pliées pour être le plus proche possible du sol. Le choix de la posture est évidemment délibéré : cela donne un air de prédateur (on retrouve cela en art martial). C'est également pour cette raison que la symbolique de la conquête

semble plus prononcée dans la version filmique. Les danseurs doivent jouer avec l'adhérence du sol. Tourner en baskets sur le bitume ne peut se faire simplement par une vrille. Si tu t'amuses à engager tes épaules, puis ton bassin, c'est fichu ! Pour tourner sur du bitume, il faut une posture très compacte, très dense. Les épaules et le bassin doivent former un grand rectangle avec un centre de gravité bas ; tout le corps est retourné vers le centre, et ce centre doit être très puissant pour que le danseur puisse tourner d'un bloc.

**Anne Martina** – La présence du bitume contribuerait donc à donner plus de puissance, plus de dynamisme, peut-être même plus de violence au geste chorégraphique ? Je trouvais la chorégraphie sur scène plus stylisée en effet.

**Patricia Dolambi** – Cela s'explique également par la formation des danseurs. Personnellement, j'ai trouvé le spectacle de 2017<sup>1</sup> un peu académique. Les danseurs sur scène avaient visiblement une formation classique, leur esthétique du geste était très codifiée. À l'écran, on voit que les danseurs maîtrisent la technique classique, mais ce sont avant tout des danseurs de danse jazz. C'est ce qui donne ce côté « roots », ce côté brut que je n'ai pas retrouvé sur scène. Le jazz et le hip-hop ont le même berceau, ils viennent de la rue. La danse jazz est plus naturelle parce qu'elle permet au danseur d'être au plus proche de son organicité en tant qu'être humain, plus proche du quotidien. Dans le spectacle scénique, la technicité du danseur était mise en avant ; dans le film, les danseurs ont une façon d'être en danse différente, ils sont au plus proche de leur nature. Le fait d'être en extérieur et de danser sur le bitume accentue ce phénomène. Avec mes élèves, lorsque nous avons travaillé ce passage, nous avons cherché à être au plus proche de cet état de danse et à oublier le plateau. C'était extrêmement difficile. Danser en baskets aide un peu, parce que cela oblige à appuyer davantage dans le sol. Quand tu danses pieds nus, la peau est en contact avec le sol et cette perception change toute ta posture. En baskets, tu as une autre sensation. Tu dois aller chercher le sol au travers de la basket et descendre ton centre de gravité. C'est encore plus vrai sur du bitume. C'est cet état de danse que j'attendais sur scène, mais je ne l'ai pas trouvé. C'était trop lisse, trop carré. Il y avait trop d'attention à la beauté du geste. Or, dans le film, ce qui prime, ce n'est pas le geste en lui-même, mais sa dynamique. C'est un être-ensemble différent.

1 Spectacle scénique présenté à la Seine Musicale du 12 octobre au 12 novembre 2017, à l'occasion des soixante ans de *West Side Story*, dans une mise en scène de Joey McKneely.

**Anne Martina** – La violence entre les deux gangs me semble en effet plus palpable dans le film. La séquence repose sur une gradation. La dimension plus ludique du début cède le pas à un antagonisme presque meurtrier, qu'exprime également la partition de Bernstein. Sur scène, la musique est la même, mais la violence semble plus esthétisée.

**Patricia Dolambi** – Oui. Dans le film, la haine entre les deux gangs transparait dès la première confrontation, entre Bernardo et les *Jets*. Les *Jets* ont tous les jambes fléchies ; lui seul est debout. Nous avons un homme debout, seul face à un groupe : comme les moments plus ludiques qui précèdent et qui suivent, tout cela est très symbolique et humain en même temps. Nous voyons des hommes qui parlent au travers de leurs gestes. C'était moins le cas sur scène, il m'a semblé, où l'on voyait plus le danseur que le personnage.

234

**Anne Martina** – N'est-ce pas lié également au réalisme du décor urbain dans le film, qui contraste avec le rendu plus abstrait, plus suggestif du décor de scène ?

**Patricia Dolambi** – Oui, sans doute, mais ce n'est pas seulement le regard du spectateur qui en est affecté. La perception kinesthésique est également cruciale pour le danseur, qui travaille avec tout ce qui l'entoure : l'environnement visuel, bien sûr, mais également sonore et tactile. En extérieur, tu ressens le contact de l'air sur ta peau ; pendant le tournage, ils devaient également entendre les bruits de la ville. Le corps est là dans un espace riche, complexe, ouvert horizontalement et verticalement. Au théâtre, la perception kinesthésique est réduite et l'espace s'ouvre uniquement vers le public. D'où la tentation de la frontalité, à laquelle cédaient trop souvent les danseurs de la version scénique, j'ai trouvé. « Regardez, on danse pour vous », semblaient-ils nous dire, comme s'ils souhaitent nous offrir en permanence le spectacle de leur technicité (sommptueuse il est vrai). La caméra, quant à elle, va chercher des angles de vue variés qui visent à mettre en exergue la situation, plus que le spectacle de la danse. Regarde leur façon de marcher dans la scène d'ouverture. Sur scène, quand ils se quittent, ce sont des danseurs qui marchent ; dans le film, ce sont des hommes de la rue. Par contre, les poursuites étaient assez bien rendues sur scène, ce qui n'est pourtant pas évident. Dans le film, l'espace urbain prend une dimension labyrinthique grâce au montage, si bien qu'on pénètre nous aussi dans leur territoire. C'est impossible de susciter le même effet sur scène. Pour la course en elle-même, c'est différent. Mais là encore, je trouve la séquence filmique supérieure. Ce que j'adore, dans la chorégraphie et la mise en scène de 1961, c'est que la course a du sens. Ce n'est pas la même chose de courir après quelqu'un pour l'attraper ou pour le rattraper, ou de courir pour



s'échapper, ou encore pour sauter par-dessus un obstacle. À la scène, le sens donné à la course aurait pu être plus poussé, ce qui aurait permis aux danseurs d'habiter davantage la scène. Selon les raisons pour lesquelles tu cours, la posture de ton corps est différente, la gestion de ta gravité est différente, ton poids, ta façon de courir et la tonicité de ton regard sont différents. Dans le film, la course est habitée de multiples façons ; sur scène, beaucoup moins.

**Anne Martina** – Une telle diversité dans la manière d'incarner le mouvement n'est-elle pas impossible sur scène, où les danseurs sont limités par l'espace du plateau ?

**Patricia Dolambi** – C'est très difficile d'obtenir les mêmes effets, mais ce n'est pas impossible. Ce sont des professionnels. Il faut d'abord programmer ta façon d'être dans la course ; puis, dans un espace très réduit, il faut réussir à habiter, à incarner ta course. Évidemment, au cinéma, le montage, la multiplicité des prises de vue et l'espace dont les danseurs disposent facilitent les choses, mais tout de même, ce qui me frappe dans le film, c'est la vivacité. Ils courent, ils escaladent, ils sautent...

**Anne Martina** – Le paysage urbain n'aide-t-il pas les danseurs à habiter diversement leur mouvement ? Pour toutes les micro-scènes de poursuite, Robbins semble avoir volontairement sélectionné des lieux très différents, propices à de multiples explorations chorégraphiques : rues étroites, trottoirs sous échafaudages, terrains de basket, *no man's land*. Le cadrage des plans vient même souvent souligner la spécificité des lieux : en accentuant la fermeture ou l'ouverture du champ, les prises de vue donnent aux poursuites un sens accru. Tout cela est impossible sur scène.

**Patricia Dolambi** – Oui, mais le décor scénique aurait pu être traité différemment. On aurait pu envisager un espace autre, moins nu, moins plat. L'espace de danse, sur scène, n'était pas un espace habité, ou très peu. Lorsque j'ai travaillé ce morceau avec mes élèves, nous avons passé beaucoup de temps à réfléchir au sens à donner à ces poursuites. Pour les aider à programmer leur corps et à habiter la course, on a joué à l'épervier. L'idée était de les placer dans une situation connue, donc naturelle. Et ludique. L'espace était restreint, comme l'espace de plateau. Tout le monde avait un objectif : attraper quelqu'un (pour celui qui est au milieu) ou ne pas se faire attraper (pour les autres). On a d'abord joué tous ensemble, puis je leur ai demandé de le refaire, dans le souvenir, avec une personne invisible. Les danseurs partaient chacun à leur tour d'un coin de la salle et couraient en diagonale, avec un objectif que l'on essayait de deviner : « Il essaie de s'enfuir ! » « Il court pour attraper quelqu'un ». La course dansée

prend alors un sens. Ce qui est important, c'est que le corps se programme, s'accorde avant de bouger.

**Anne Martina** – Peut-on encore parler de chorégraphie? Qu'est-ce qui distingue ces « courses dansées » du jeu de l'acteur qui court?

**Patricia Dolambi** – L'aspect chorégraphique n'est pas que dans l'esthétique. Le fondement de la danse de Robbins, c'est le projet dynamique du geste. Si je saute, que veut dire mon saut? La tension, la vitesse, la gestion de mon poids ne sont plus les mêmes selon le sens que je donne à ce geste ou à ce saut. La chorégraphie, c'est le choix d'une direction, d'une intensité dans le geste pour créer un effet qui a un sens particulier. J'appelle cela le projet dynamique. On le voit bien dans la **scène du** **236 mambo**, où ce qui importe n'est pas d'être ensemble. D'ailleurs, le moindre arrêé sur image révèle que rien n'est millimétré: les jambes, les bras ne sont pas au même niveau, ce n'est pas le corps de ballet de l'opéra de Paris. Par contre, ce qui est important, c'est que tous partagent la même énergie. Ce sont des mouvements qui partent de l'intérieur des danseurs, qui jaillissent vers l'extérieur, avec un centre très puissant et une façon d'être dans le sol qui est très importante. Pour moi, c'est l'essence même du geste dans *West Side Story*. C'est cela que j'attends quand je vais le voir sur scène, et non pas de me dire « Ah, que c'est beau! ». Le spectacle de la Seine Musicale, je l'ai trouvé très beau, mais trop propre, trop léché. À trop esthétiser le geste, on perdait l'intensité, l'énergie du geste. Mais peut-être cela répondait-il aux attentes du public. Et puis le code du théâtre est différent. Il faut montrer qu'on est excellent.

**Anne Martina** – Surtout pour un spectacle iconique comme *West Side Story*, je suppose. Sais-tu si la chorégraphie et la mise en scène originales de 1957 avaient ce côté naturel, presque brut que tu as décrit à propos du film, ou si les gestes étaient plus esthétisés, comme dans la version scénique que nous avons vue?

**Patricia Dolambi** – À mon sens, Robbins reproduit dans le film ce qu'il avait déjà trouvé sur scène, mais il le fait dans un cadre et avec des espaces différents. Ce qui reste mystérieux surtout, c'est comment Robbins est parvenu à créer quelque chose qui fait jazz, alors qu'il a une formation classique, qu'il *est* classique. Pour moi, il a tout compris. Ce qui fait jazz, c'est l'intention et la dynamique. C'est quelque chose, je crois, que nous avons un peu perdu.

**Anne Martina** – Dans un épisode de 1958 d'une célèbre émission de télévision américaine, le Ed Sullivan Show, la troupe du spectacle de Broadway était venue jouer le numéro « Cool ». Certes, il s'agit d'un enregistrement pour la télévision mais l'on peut imaginer qu'il s'agissait d'une version très proche de l'original. J'aimerais que tu me dises ce que tu en penses.

**Patricia Dolambi** – Le numéro est formidable, et cela confirme ce que je te disais tout à l'heure, à savoir que Robbins fait dans le film ce qu'il avait déjà trouvé sur scène. Dans la version télévisée de 1958, on retrouve cette façon d'être en danse propre à *West Side Story*, cette façon vraiment jazz de danser que Robbins est parvenu à concevoir et à populariser, alors même qu'il venait du ballet classique. Bien sûr, ce n'est pas lui qui l'a inventée. Jack Cole, autre grand chorégraphe américain, l'a beaucoup influencé. Patricia Karagozian, qui a dansé *West Side Story* sur scène et que j'avais interviewée dans le cadre d'un travail de recherche, m'a confirmé que les postures en dedans, les pliés bas, les façons de glisser, de sauter typiques de la danse jazz que l'on trouve dans *West Side Story*, tout cela vient de Cole, qui dans les années 40 et 50 signe la chorégraphie de nombreuses comédies musicales, à Broadway et à Hollywood. Robbins les connaît très bien. En 1948, m'a-t-elle dit, il assiste à presque toutes les représentations de *Magdalena*, chorégraphié par Cole, où il puise beaucoup d'idées. On les retrouve dans « Cool », plus encore que dans la séquence d'ouverture. C'est assez logique d'ailleurs, puisque les danseurs sont là dans un espace confiné (dans le film du moins) et que le numéro repose sur une idée dramatique forte : la nécessité de restreindre son énergie, de la renfermer, alors même que les personnages sont prêts à exploser. C'est cela « Cool » : il faut que tout rentre. Là encore, on est au cœur du projet chorégraphique de Robbins. Comment gérer son énergie ? C'est la question que pose explicitement le numéro ; et c'est la question que doit se poser tout danseur qui aborde l'œuvre dans son ensemble. Quelle est la dynamique ? Comment la gérer ? C'est pour cela que j'insiste : si l'on passe à côté de la dynamique du geste, me semble-t-il, on passe à côté de *West Side Story*.

**Anne Martina** – C'est cela, dirais-tu, qui porte le sens du numéro ? Dans le prologue, la dynamique est centripète car il s'agit de conquérir l'espace : il faut se dégager et se répandre, donc le corps jaillit, horizontalement et verticalement. Dans « Cool », la dynamique serait plus centrifuge : il faut se contrôler, même si parfois l'énergie explose.

**Patricia Dolambi** – Elle explose comme une pulsion. C'est toute la difficulté de ce numéro : il faut penser les gestes qui jaillissent comme de la pulsion, et en même temps contrôler, aspirer de l'intérieur. Ce qui unit le prologue et « Cool », au-delà des

différences, c'est leur esthétique typiquement jazz. En danse jazz, tout est impacté. Ce sont des trajets directs. Le bras va directement à son trajet. C'est un impact. « Pow! », comme disent les personnages dans « Cool ». La pulsion jaillit : « Pow! ». C'est impacté, ce n'est pas impulsé. Impacté, c'est jazz. Impulsé, c'est plus contemporain, ou plus moderne comme on disait à l'époque. D'où l'expression « modern-jazz ». Ce qui est caractéristique également, c'est la façon d'être ensemble, de jouer le groupe. Un critique appelait cela : « la force du collectif ». Le terme « collectif » est très intéressant et très pertinent. Ce n'est pas une danse de groupe. On est loin du corps de ballet académique, où tout le monde doit danser à l'identique, ce que malheureusement, me semble-t-il, l'on retrouvait presque dans le spectacle de la Seine Musicale, où l'on voyait qu'ils avaient tous eu la même formation. Dans le film et dans la version de 1958, au contraire, toute la singularité des danseurs apparaît : chacun a sa manière de faire le mouvement, et c'est cela qui est mis en avant. La seule chose qui importe, c'est l'impact. La manière qu'ils adoptent pour produire l'impact (la hauteur du bras par exemple) est presque secondaire.

**Anne Martina** – L'énergie du mouvement est plus importante que l'exactitude du geste ?

**Patricia Dolambi** – Oui. Je ne dis pas que le spectacle scénique ne dégageait aucune énergie. Il y avait de l'énergie, bien sûr, mais cela manquait d'impact. Le spectateur doit sentir que ça bout à l'intérieur.

**Anne Martina** – Concrètement, comment fait le danseur pour obtenir cet impact dont tu parles ?

**Patricia Dolambi** – Cela commence par la tête. Le danseur doit se poser plein de questions : qu'est-ce que c'est que des mouvements saccadés ? Comment se regrouper d'un geste ? Un impact, c'est quoi ? Ça passe souvent par des contrastes. C'est quoi, l'inverse d'impacter ? Tu essaies, tu t'entraînes, tu évalues les différences. Regarde le geste de mon bras. Mon geste part de mon sternum et va vers l'avant. Où est-ce que je mets l'accélération, au début ou à la fin ? Ce n'est pas pareil. Pour impacter, l'accélération doit commencer dès le début et le geste doit rester tendu jusqu'à la fin ; il faut que ça fouette.

**Anne Martina** – Comment travailles-tu ce type de mouvement avec tes élèves ? Comment est-ce que tu l'enseignes ?

**Patricia Dolambi** – Je tiens d’abord à préciser que mes élèves n’ont pas un tel niveau professionnel ! Pour essayer de leur faire comprendre le geste et les aider à le reproduire, je joue avec leur imaginaire. Imaginons un ballon qui vole. Avec mon doigt, j’essaie de le percer ; puis je me contente de le pousser. La tonicité n’est pas la même ; les muscles posturaux que je sollicite ne sont pas les mêmes. Si tu demandes à quelqu’un de reproduire un geste que tu lui montres, cela ne va pas fonctionner, parce que seuls les muscles superficiels seront convoqués. Le geste ne pourra donc pas être le même. Les muscles posturaux sont très liés à l’émotion ressentie, c’est pour cela qu’il faut en permanence être dans l’imaginaire, se représenter les choses pour *incarner* le geste. Dans « Cool », tout doit venir des tripes. Cela se voit ; cela s’entend jusque dans leur façon de chanter. On se demande d’ailleurs comment ils parviennent à produire la moindre note après une chorégraphie aussi physique. Ce ne sont pas des sons de gorge, ni même de poitrine, ça vient des tripes. Comme leurs gestes.

239

**Anne Martina** – Tu parlais tout à l’heure de la force du collectif. Je la trouve presque plus prononcée dans la version de 1958 que dans celle du film. Ce qui me frappe notamment, c’est la tenue vestimentaire des filles. Dans la mise en scène de « Cool » de 1958, elles portent un pantalon et des baskets, comme les garçons, alors que dans le film de 1961, les différences genrées sont très marquées. Les copines des *Jets* ont toute une jupe assez courte, un haut moulant et des talons, qui limitent l’énergie et l’envergure de leurs mouvements. Cet aspect était encore plus exacerbé dans la production de la Seine Musicale. J’avoue que cette sexualisation des corps féminins, et la symbolique implicite portée par le contraste garçons-filles, me gênent, d’autant que le sexisme des *Jets* est rarement mis à distance par le récit.

**Patricia Dolambi** – C’est vrai, même si dans le film ce contraste a un intérêt, qui est de nous permettre de mieux identifier, et de mieux comprendre, le personnage d’Anybodys. Dans la version de 1958, on la distingue à peine ; on parvient seulement à l’identifier grâce à son petit haut un peu plus court. En la distinguant plus nettement du groupe des filles, le film lui donne une présence accrue. Anybodys veut appartenir au clan des garçons, elle adopte leurs gestes et leurs postures. Son androgynie se donne donc doublement à lire, dans sa tenue vestimentaire et dans sa chorégraphie. Les deux sont d’ailleurs liées, dans la mesure où une contrainte vestimentaire forte (une jupe serrée, des talons hauts) change la couleur de la danse en obligeant les danseurs à modifier leur posture. Lorsqu’on danse en talons, il faut répartir tout son poids sur l’avant du pied. C’est ce que font les danseuses ici, et c’est aussi pour cette raison qu’elles sont moins pliées. Cela leur donne un aspect plus érigé, plus élégant, donc plus

symboliquement féminin. Tu remarqueras néanmoins que malgré ces contraintes, elles parviennent souvent à faire presque comme les garçons, à lever presque aussi haut les jambes et à donner une intensité à leurs gestes qui est très forte. Je dirais que la couleur est différente, mais la dynamique est la même. En baskets, les contraintes, comme on l'a déjà dit, sont différentes. Elles sont d'autant moins fortes dans la séquence de 1958 que les danseuses ne portent visiblement pas de baskets traditionnelles. Regarde comme cette danseuse monte tranquillement sur la demi-pointe, avec un pied complètement délié ; la semelle est donc moins épaisse que dans des baskets classiques. Elle doit avoir des chaussures spéciales faites pour la scène, comme en ont les danseurs de hip-hop qui se produisent aujourd'hui et qui ont besoin de baskets avec une faible adhérence au sol afin de pouvoir glisser plus facilement.

**240 Anne Martina** – Des trois versions de « Cool » que nous avons vues, la version originale de Broadway telle qu'elle a été reprise pour la télévision en 1958, la version filmique de 1961, et la version scénique de 2017, laquelle préfères-tu ?

**Patricia Dolambi** – J'aime beaucoup la version de 1958 que tu m'as montrée, pour son côté brut, énergique et non léché, mais c'est le film que je préfère. Il y a dans tous les gestes une tension, une énergie et une dynamique très fortes et très particulières, qui vient à la fois des danseurs et de leur environnement : la lumière tamisée et l'espace confiné du garage accentuent l'effet de claustration et la violence de la séquence. La tension est d'autant plus forte que le contexte du numéro est dramatique. Dans la version scénique, « Cool » est joué dans le premier acte ; dans le film, la séquence a lieu juste après la mort de Riff et de Bernardo, ce qui donne une tout autre tonalité.

**Anne Martina** – Contrôler son énergie, maîtriser ses pulsions devient en effet une question de vie et de mort... Patricia, merci beaucoup d'avoir partagé tes réflexions avec nous !

## TABLE DES MATIÈRES

### Foreword

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

### PREMIÈRE PARTIE

#### FORMAL INNOVATION & REINVENTION

251

#### Inventer l'opérette cinématographique : les premiers *musicals* de Lubitsch

Katalin Pór.....13

#### Narrative realism and the musical. Sutures of space, time and perspective

Dan Blim.....27

#### How do you deal with a classic? Tradition and innovation in *42nd Street* and *An American in Paris*

Anne Martina.....65

#### Making of *An American in Paris*

Beyond a re-creation  
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?": *My Fair Lady's* subversion of *Pygmalion'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” <i>Finian’s 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
252	Re-defining the musical Adapting <i>Cabaret</i> for the screen Anouk Bottero.....	185

TROISIÈME PARTIE  
CHALLENGES TO THE PERFORMERS

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

