

Du mercredy 9 jour d'Avril
a Lauare.

1698.

Vne L	24
154 Bille	462
94 Bille	141
2 Bille	21
353 Bille	264
Conceu	6
	918
	15

Raconter l'histoire du théâtre Comment et pourquoi?



sous la direction de

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente et Violaine Vielmas

Que raconte l'histoire du théâtre ? Soumise à l'histoire littéraire qui valorisait le canon, elle s'est longtemps focalisée sur l'histoire des œuvres et des auteurs, sans toutefois méconnaître l'influence des grands interprètes sur leurs rôles, ni celle des institutions, du champ économique et de la sociologie des publics dans la hiérarchie et la poétique des genres. Le renouveau insufflé par l'histoire culturelle à l'étude du théâtre a ouvert celle-ci à de nouveaux objets et à une pluralité croissante des approches, auxquelles contribuent aujourd'hui notamment les *gender studies* et les *post-colonial studies*. L'émergence dans le discours savant de nouveaux agents du fait théâtral (métiers de l'ombre ou des coulisses, pratiques amateur, troupes, auteurs et autrices invisibilisés, formes réputées mineures car populaires, etc.) et le crédit croissant porté aux archives du spectacle, en élargissant le champ des connaissances, font aussi s'écrouler nombre de légendes d'une historiographie fondée sur des mythèmes obligés, liés notamment au récit national, à une périodisation par le succès, la chute, le scandale, la rupture et la polarisation parfois forcée entre tradition et nouveauté, à des *storytellings* de l'affrontement, de l'idéalisation ou de l'héroïsation.

À partir de cas concrets, le présent volume réunit des réflexions sur les méthodes (comment ?) et les enjeux (pourquoi ?) du récit en histoire du théâtre. En quoi celui-ci varie-t-il selon la position discursive de ses auteurs et autrices, doctes, universitaires, curieux ou artistes ? Quelle incidence le genre et le support (dictionnaire, traité, manuel, revue engagée, bande dessinée, mémoires, pièce métathéâtrale...) ont-ils sur la forme et l'orientation mémorielle du récit ? Comment les périmètres évolutifs du champ des différentes disciplines qui ont le théâtre pour objet, et dont l'intersection forme les études théâtrales, reconfigurent-ils l'histoire du théâtre ? Autant de questions auxquelles répondent ici, chacun à sa manière, les spécialistes réunis dans ce collectif, universitaires et professionnels du théâtre, selon trois modes de discours : études, entretiens et pièce de théâtre...

Broadway, machine à mythes

Julie Vatain-Corfdir

ISBN : 979-10-231-5213-5



Collection dirigée par Julie Vatain-Corfdir & Sophie Marchand

Histoire(s) en mouvement

Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat & François Lecercle (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Aïda Copra, Silvia De Min, Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente (dir.)

L'apothéose d'Arlequin

Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

Federal Theatre Project (1935-1939)

Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

American Dramaturgies for the 21st Century

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Une œuvre en dialogue

Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbelly (dir.)

American Musicals

Julie Vatain-Corfdir & Anne Martina (dir.)

La Haine de Shakespeare

François Lecercle & Élisabeth Angel-Perez (dir.)

La scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente & Violaine Vielmas (dir.)

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Le présent volume a été financé par l’Institut universitaire de France, l’Initiative Théâtre de l’Alliance Sorbonne Université et, à Sorbonne Université, par le Centre d’Étude de la Langue et des Littératures Françaises, le Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques et l’École doctorale 019.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS / 3d2s (Issigeac/Paris)

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

SECONDE PARTIE

L'histoire du théâtre, œuvre (géo)politique ?

Idéalisations et récit national

BROADWAY, MACHINE À MYTHES

Julie Vatain-Corfdir
Sorbonne Université & Institut universitaire de France

*A million lights, they flicker there
A million hearts beat quicker there*

Broadway Melody¹

Au premier acte du *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill, une cinglante dispute familiale débouche sur cette étrange remontrance : « *You and Broadway? It's made you what you are*²! ». C'est ici le père qui reproche à son fils une jeunesse dilapidée dans les bars de la célèbre avenue new-yorkaise, en compagnie de traînesavates (« *Broadway loafers*³ ») traîtres à l'éthique d'une Amérique industrielle. Mais la pièce invite aussi le spectateur à retourner ironiquement l'accusation contre l'accusateur puisque, dans la dramaturgie réaliste d'O'Neill, les défauts du fils reflètent les manquements du père, ce comédien romantique ayant négligé sa famille pour s'illustrer lui aussi à Broadway : non pas dans les bars, mais dans les grands théâtres. La gloire et la décadence se cristallisent ainsi autour d'un même toponyme, dont la portée symbolique augmente encore au plan métathéâtral, lorsque l'on se souvient que c'est précisément sur l'avenue de Broadway qu'est né O'Neill lui-même, cet enfant de la balle ayant fait entrer, avec son prix Nobel, le théâtre américain dans la littérature mondiale⁴. Allant de la perdition à la consécration, les connotations de Broadway s'annoncent toujours hyperboliques, et s'incarnent au long de l'histoire scénique américaine en une multitude de fantasmes et de schémas narratifs qui auréolent le quartier théâtral new-yorkais d'une mythologie protéiforme, aussi puissante qu'« indiscutable»⁵, pour

271

-
- ¹ Chanson de Nacio Herb Brown et Arthur Freed, composée pour le film musical *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), et reprise dans la séquence de « ballet rêvé » de *Singin' in the Rain* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952).
- ² Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night* [1956], New Haven, Yale UP, 1989, p.35.
- ³ *Ibid.*, p.77.
- ⁴ Fils du comédien irlandais James O'Neill, Eugene O'Neill est né en 1888 à l'hôtel Barrett House, situé à l'angle de Broadway et de la 43^e rue, sur la place qui s'appelait alors Longacre Square et qui est aujourd'hui Times Square.
- ⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 204.

le dire avec Roland Barthes. À Broadway, « rien ne peut être à l'abri du mythe⁶ », qu'il s'agisse des mythes dorés de l'éblouissement et du succès fulgurant, ou du mythe cynique, toujours claironné et toujours démenti, de la mort de Broadway, étouffé sous la démesure fatale de sa propre machinerie.

Mais que racontent, au fond, les histoires de Broadway ? Leur préoccupation première semble être invariablement la légitimation artistique d'une scène américaine, et commerciale. « Broadway », en effet, n'est pas une catégorie esthétique mais un secteur géographique, dont la montée en puissance dans le paysage théâtral étatsunien remonte au tournant du xx^e siècle. Le toponyme désigne, au sens large, une grande avenue dont le tracé sinueux évoque l'histoire de Manhattan⁷, et au sens étroit, un ensemble de quarante et une salles de spectacle rassemblées en son centre, entre les 42^e et 53^e rues. Comme le rappelle l'historien Brooks McNamara, ce quartier théâtral 272 (*Theatre district*), comme le « quartier du diamant » (*Diamond district*) qui s'étend à l'est et le « quartier de la mode » (*Garment district*) au sud, reste avant tout une zone d'activité professionnelle qui « a toujours eu pour objectif de générer des bénéfices⁸ », dans un paysage culturel pauvre en subventions publiques. Les salles de Broadway sont réunies par leur taille de plus de cinq cents places et par une puissante association commerciale, la Broadway League⁹, fondée en 1930 pour réguler la vente des billets avant d'étendre ses attributions à des missions de promotion et de négociation avec les syndicats d'artistes. Les spectacles qu'on y monte ont toujours été d'ordres très divers : c'est à Broadway qu'ont été créées les somptueuses *Follies* de Florenz Ziegfeld, revues inspirées des Folies Bergère de Paris (1907), comme les chefs-d'œuvre du théâtre américain *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams (1947) ou *La Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller (1949). Quant aux comédies

6 *Ibid.*, p. 205.

7 Contrairement aux autres grandes artères, Broadway n'est pas rectiligne : son tracé suit celui de l'ancienne « Breedweg » de la Nouvelle Amsterdam, elle-même modelée sur un sentier de la tribu amérindienne des Wickquasgeck.

8 « [Broadway] has always offered commercial theatre and always has been devoted to making a profit », (Brooks McNamara, « Broadway: A Theatre Historian's Perspective », *TDR*, vol. 45, 4, hiver 2001, p. 126. Toutes les traductions de l'anglais sont les miennes).

9 À sa fondation, l'association se nommait « League of New York Theaters », puis a changé plusieurs fois de nom pour devenir la « Broadway League » en 2007. Cet ajustement reflète à la fois la puissance évocatrice du terme « Broadway » pour désigner un sceau de qualité, et le clivage très prononcé, à partir des années 1950-1960, entre les théâtres commerciaux de Broadway et les autres salles new-yorkaises, qu'il s'agisse de théâtres aux productions plus modestes (*Off-Broadway theaters*), de théâtres à but non lucratif (*non-profit theaters*), ou de petites salles indépendantes (*Off-Off-Broadway theaters*). [La Broadway League présente son histoire sur son site.](#)

musicales qui y triomphent, elles vont des classiques de l'âge d'or (*Oklahoma!*, 1943 ; *West Side Story*, 1957) aux œuvres d'avant-garde (*Rent*, 1996 ; *Fun Home*, 2015) ou aux adaptations scéniques des films de Walt Disney. Il s'avère dès lors particulièrement délicat de composer une histoire cohérente à partir d'objets esthétiques disparates, qui transgressent les frontières entre l'art littéraire et le divertissement. À cette difficulté s'ajoute une ambition collective, nourrie de vieilles rivalités transatlantiques, d'affirmer le mérite artistique des formes natives de Broadway, comme la comédie musicale et les grandes pièces américaines, face à l'opéra et au canon européen.

Sans doute est-ce justement pour défendre son identité et son prestige que Broadway a recours aux dimensions malléables et grandioses du mythe, qui fait feu de tout bois et rayonne à grand renfort de claquettes dans l'imaginaire national. Depuis plus d'un siècle, les plumes publicitaires, critiques et artistiques contribuent à l'écriture de toute une mythologie de Broadway, aussi utopique, aussi oxymorique et aussi rémanente que le rêve américain lui-même. Afin d'en cerner quelques modalités de récit (*storytelling*) et quelques origines (*storytellers*), les pages suivantes proposent un parcours des modalités dominantes entretenant l'histoire mythifiée de Broadway, chacune avec ses tropes et son rapport mémoriel ou fantasmé à l'histoire. On envisagera d'abord, hors scène, l'obsession de l'archive qui caractérise Broadway en tant qu'institution, avant d'étudier, dans la salle, les questions de consécration dont s'empare la presse théâtrale, pour enfin s'intéresser, sur le plateau, à la mise en spectacle d'un mythe scintillant dans les œuvres musicales.

BROADWAY ARCHIVE

Les premiers à écrire l'histoire de Broadway, en temps réel, ce sont ses administrateurs et promoteurs, et c'est là une histoire qui s'écrit à grand renfort de chiffres, de graphiques et de listes de récompenses. La Broadway League publie sur son site, semaine par semaine, les bénéfices bruts de chaque spectacle à l'affiche, le nombre de spectateurs et le taux de remplissage des jauges, assortis de courbes qui permettent de visualiser les pics d'activité et les creux depuis la fin des années 1970. Le site propose également des rapports annuels sur l'impact économique de Broadway ou la démographie de ses publics, et célèbre sa performance en termes d'inclusivité sociale en promouvant des initiatives comme *Black to Broadway*, dédiée à la mise en valeur des artistes noirs, et *Viva Broadway !*, destinée aux publics hispanophones. Si pareille avalanche de statistiques répond à des obligations légales, elle contribue aussi à entretenir la haute visibilité de Broadway, pour les investisseurs et pour le grand public, comme premier lieu de spectacle vivant aux États-Unis, qui s'auto-archive publiquement en inscrivant tout nouveau spectacle dans

la continuité d'une tradition d'envergure. Avec ses douze millions de spectateurs et son chiffre d'affaires de 1,57 milliard de dollars pour la saison 2022-2023¹⁰, Broadway est une industrie à gros chiffres, à laquelle l'adjectif « populaire » peut être associé si l'on entend par là une mesure de succès, mais en aucun cas si l'on considère le prix des billets. Sans doute cette culture des chiffres imposants a-t-elle partie liée avec une esthétique du spectaculaire et de la prouesse technique, comme l'illustre Steve Nelson, lorsqu'il analyse le communiqué de presse du spectacle musical *La Belle et la Bête* produit par Disney pour en conclure que « le nombre de techniciens dépasse considérablement celui des acteurs (38 contre 69), et c'est encore plus vrai du nombre de perruques, de projecteurs et d'effets pyrotechniques¹¹ ». Publié à l'envi, les chiffres visent à éblouir le spectateur tout autant que ces rangées d'ampoules blanches rehaussant le fronton des théâtres qui, dès les années 1880, avaient valu à Broadway le surnom de « *Great White Way*¹² ».

274

Un effet analogue se dégage des pages des *Playbill*, ces petits magazines distribués gratuitement à chaque spectateur qui pénètre dans une salle de Broadway. Fondé en 1884, *Playbill* est spécialisé dans le programme de théâtre et jouit depuis la fin des années 1950 du monopole de Broadway¹³, ce qui en fait un organe de communication puissant et omniprésent, aujourd'hui augmenté de newsletters et de sites d'archives. Son identité visuelle très reconnaissable, avec son format A5, son bandeau jaune au-dessus de l'affiche du spectacle et sa police caractéristique, lui donne le statut de memento très prisé par les spectateurs. Chaque programme *Playbill* présente les acteurs et créateurs du spectacle concerné, sans toutefois accompagner la distribution, comme on aurait pu s'y attendre, d'argumentaires sur la pièce ni de notes d'intention sur la mise en scène. Au lieu de cela, l'essentiel des pages est consacré à la promotion... de Broadway, c'est-à-dire des autres spectacles s'y jouant le même mois, et dont la liste est précédée de cette mise au défi goguenarde à l'adresse du spectateur : « Combien

¹⁰ Ces chiffres sont ceux qu'affichent ici [le site de la Broadway League](#), qui précise toutefois que les statistiques ne sont pas encore remontées aux niveaux records enregistrés avant la pandémie du Covid-19.

¹¹ Steve Nelson, « Disney Comes to Times Square », *TDR*, vol. 39, 2, été 1995, p. 81.

¹² Dans les années 1880, Broadway fut l'une des premières avenues du pays à se doter d'un éclairage électrique, avec des lampes à arc d'une blancheur étincelante (les ampoules blanches étant les plus durables). On accorde généralement à Shep Friedman, journaliste au *New York Morning Telegraph*, la paternité de la périphrase (voir Anna Keizer, « [Why Is Broadway Called the Great White Way?](#) », *Backstage*, 15 septembre 2022).

¹³ *Playbill* est le seul magazine distribué dans les théâtres de Broadway, mais on le trouve également ailleurs, notamment dans certains théâtres Off-Broadway et dans certaines grandes salles en dehors de New York.

en avez-vous vu¹⁴? » La biographie des artistes, quant à elle, est présentée sous forme de liste de leurs rôles précédents, systématiquement hiérarchisée pour faire apparaître Broadway tout en haut et Hollywood tout en bas, de manière à signifier que même pour les stars du grand écran, la scène new-yorkaise est une garantie supérieure de talent dramatique. Les gloires passées de chaque artiste ancrent sa légitimité, servant d'écrin à la performance présente, et c'est le même mécanisme que *Playbill* utilise pour présenter chaque salle de spectacle, dont l'histoire est retracée grâce à l'incontournable colonne « Dans ce théâtre ». Cette rubrique mentionne pêle-mêle les grands succès du théâtre en question, ses reconversions et ses scandales : la rubrique consacrée au théâtre Samuel J. Friedman rappelle ainsi, par exemple, que le bâtiment a triomphalement hébergé d'innombrables spectacles récompensés aux Tony Awards et la révolutionnaire comédie musicale *Hair* (1968), avant d'évoquer pour finir une pièce de Mae West qui lui a valu une fermeture par la police, pour avoir osé montrer une scène de castration en 1928¹⁵. L'humour, l'admiration, l'anecdote : tout concourt à donner au spectateur le sentiment de l'histoire, et l'impression de s'inscrire dans une tradition d'exception en prenant place sur le velours de son siège. Chaque nouveau spectacle, frénétiquement documenté, se voit instantanément replacé dans une perspective historicisante et magnifiée alors même qu'il est en train de se jouer. Par ce biais, le cadre institutionnel de Broadway entretient son propre rayonnement mythique, en conférant à chaque représentation l'aura de tout un siècle de supériorité artistique, que la grandeur des noms et la magnitude des chiffres sont deux moyens parallèles de convoquer.

BROADWAY CONSACRE

Si les théâtres ont la manie de l'archive, la presse a, quant à elle, celle de la consécration et de la définition esthétiques. Lorsqu'il écrit en 1955, dans les pages du magazine *Holiday*, que « [l]e théâtre américain fait cinq rues de long, pour une rue et demie de large¹⁶ », Arthur Miller affirme l'absolue centralité de Broadway comme lieu de reconnaissance théâtrale. Certes, la riche histoire des compagnies expérimentales et des scènes régionales américaines offre une myriade de contre-exemples qui interdisent de circonscrire toute la créativité scénique étasunienne à un seul quartier, mais Miller souligne néanmoins une

¹⁴ « *How many have you seen?* », slogan figurant au-dessus de la liste des pièces à l'affiche dans le *Playbill* de *The Little Foxes*, avril 2017, p. 39.

¹⁵ Louis Botto, « At this theatre: The Samuel J. Friedman », *Playbill* de *The Little Foxes*, avril 2017, p. 28. (Louis Botto a tenu la colonne « At this theatre » pendant quarante ans.)

¹⁶ « *The American theatre is five blocks long, by about one and a half blocks wide* » (Arthur Miller, « The American Theatre », *Holiday*, 17, janvier 1955, p. 91).

vérité qui perdure : Broadway reste le point de référence ultime, le lieu d'entrée dans le canon, où l'Amérique monte ses « classiques potentiels¹⁷ », souvent testés d'abord sur de plus petites scènes situées, littéralement « hors Broadway » (« *Off-Broadway* »). Jill Dolan parle d'ailleurs du « forum que représente Broadway dans l'imagination nationale¹⁸ », ce qui fait ressortir à la fois l'influence de Broadway, et sa position d'autorité pour héberger – et trancher ? – le débat esthétique. Le rôle de la presse théâtrale est ici prépondérant, et l'exemple du *New York Times*, avec sa couverture complète des spectacles de Broadway dans sa section « Théâtre »¹⁹, particulièrement parlant. L'influence légendaire des critiques du *Times* sur la longévité des pièces à l'affiche fait partie de la mythologie, ce qui a valu à Frank Rich, critique théâtral en chef de 1980 à 1993, le surnom sarcastique de « boucher de Broadway ». Or, l'un des enjeux de cette puissante critique est de positionner Broadway sur la scène internationale – puisque le *Times* publie

276 également des critiques de pièces se jouant, entre autres, au National Theatre de Londres et à la Comédie-Française – et sur un gradient esthétique allant du « *highbrow* » au « *lowbrow* ». Ce débat, qui classe les spectacles comme élitistes ou populaires, avec ou sans prétentions intellectuelles, est vieux comme l'ascension de Broadway, et vise à négocier une voie américaine entre les éminents modèles européens et les formes de divertissement léger héritées du XIX^e siècle. L'historien de la comédie musicale James O'Leary montre ainsi comment Brooks Atkinson, auteur de la grande majorité des critiques théâtrales pour le *Times* entre 1922 et 1960, a établi dans ses chroniques un « programme théorique systématisé²⁰ » pour l'esthétique de Broadway, articulé autour de la voie du milieu (« *middlebrow* »). Son analyse suggère que l'ascendant exercé par Atkinson et sa vaste correspondance lui ont permis d'être à la fois chroniqueur et acteur de l'histoire de Broadway à l'heure où se formalisait le genre de la comédie musicale, défendant un art sérieux et ambitieux qui saurait néanmoins puiser authenticité et spontanéité aux sources vives du folklore américain.

L'approche de l'histoire esthétique proposée par la presse est à la fois factuelle, analytique et personnelle : le critique en chef actuel du *Times*, Jesse Green, avoue appuyer ses arguments sur sa « connexion émotionnelle²¹ » au spectacle. Les rubriques

¹⁷ McNamara, « Broadway: A Theatre Historian's Perspective », art. cit., p. 127.

¹⁸ Jill Dolan, *Utopia in Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 101.

¹⁹ Voir sur le [site du NY Times](#).

²⁰ James O'Leary, *The Middelbrow Musical*, New York, Oxford UP, 2025, p. 51.

²¹ Dans un entretien avec Green sur son métier, Sarah Bahr écrit : « His reporting reflects his feelings – his connection with the show being staged in front of him. » (Sarah Bahr, « Tagging Along With The New York Times's Chief Theater Critic », *The New York Times*, 13 octobre 2023.)

théâtrales du *Times* s’érigent alors en gardiennes, à la fois officielles et subjectives, de la mémoire de Broadway, prenant acte de ses évolutions artistiques et de leur portée politique. La programmation à Broadway d’artistes militants, appartenant à des minorités politiques, se voit en effet saluée comme un symbole d’ouverture d’un système commercial à la diversité artistique. En 2022, Scott Brown célébrait l’accession à Broadway de l’autrice afro-américaine Adrienne Kennedy, posant un regard rétrospectif sur l’histoire et la consécration des artistes noirs, de Lorraine Hansberry à Suzan-Lori Parks et se demandant : « Pourquoi a-t-il fallu si longtemps²² ? » L’année suivante, les pages du *Times* pointaient la nécessité de renouveler sur la scène étasunienne les récits figurant les Premières Nations américaines, et applaudissaient la mise en scène de *The Thanksgiving Play* de Larissa Fasthorse, « première femme amérindienne à voir son œuvre montée à Broadway²³ », comme annonciatrice d’un changement bienvenu. Depuis le milieu du xx^e siècle, nombreuses et virulentes ont été les critiques à l’égard de l’exclusivité de Broadway, et le mythe étincelant du *Great White Way* n’a pas manqué d’être relu sur le mode sarcastique pour sa trop uniforme blancheur. Les premières décennies du xxⁱ siècle affichent une volonté corrective : il s’agit de réinventer cette image ternie en nouveau mythe vertueux, ouvert à une plus grande pluralité de voix, en mettant à l’honneur des œuvres qui bousculent les codes ou provoquent l’inconfort du public majoritairement blanc et privilégié, comme *Pass Over* d’Antoinette Nwandu (2021), *Straight White Men* de Young Jean Lee (2018) ou *A Strange Loop* de Michael R. Jackson (2019). La mythologie de Broadway est suffisamment plastique pour se reconfigurer en reflétant les tendances contemporaines, et renaître toujours de son propre déclin. Souplesse créative, ou récupération commerciale de toutes les évolutions sociétales ? Sans doute faut-il combiner ces deux lectures, ce qu’autorise précisément l’ambivalence multiforme des motifs mythiques.

BROADWAY SCINTILLE

La comédie musicale est peut-être la forme qui illustre avec le plus d’éclat la mise en scène et en abyme de l’histoire de Broadway sur le mode du mythe. Genre autoréflexif par excellence, et dont Broadway revendique la paternité, elle regorge de récits dont les maîtres-mots sont la nostalgie et l’hyperbole, même lorsque le regard qu’elle porte

²² Scott Brown, « At 91, Adrienne Kennedy Is Finally on Broadway. What Took So Long? », *The New York Times Style Magazine*, 2 décembre 2022.

²³ Jesse Green, « In ‘The Thanksgiving Play,’ Who Gets to Tell the Story? », *The New York Times*, 20 avril 2023.

sur le monde du spectacle est grinçant. Des œuvres phares comme *Show Boat*²⁴ (1927), *Gipsy*²⁵ (1959) ou *Follies*²⁶ (1971) célèbrent les ancêtres de Broadway en se donnant pour thèmes les anciennes formes populaires du théâtre flottant, du strip-tease et de la revue. La tonalité des intrigues est dissonante : déceptions amoureuses qui sont le coût de la gloire, frustrations exprimées en grands airs déchirants, ou *chorus girls* vieillissantes errant dans un théâtre en ruines. Mais cette ambivalence du fond est contredite par la maîtrise étincelante de la forme : la virtuosité des corps et des voix²⁷, la splendeur des costumes et des effets²⁸, qui n'en finissent pas de se surpasser, font advenir sous nos yeux la mémoire vivante d'une histoire des formes américaines, incarnée avec panache au sein de la plus aboutie d'entre elles. Le regard rétrospectif se fait prétexte à l'exaltation présente d'un art consommé, ce qu'illustre également, sur un mode plus optimiste, le célèbre numéro « *Lullaby of Broadway* » de *42nd Street* (1980), qui met en scène une

278 compagnie d'artistes à l'époque de la Grande dépression. Selon un schéma narratif propre à monumentaliser Broadway comme lieu de tous les rêves, c'est toute une troupe de comédie musicale qui vient y supplier la jeune et talentueuse héroïne, Peggy, de reprendre au pied levé le rôle principal. Le raisonnement déployé pour la convaincre, dans un monologue qui se poursuit en chanson, convoque par anaphores et gradations tous les éléments du spectacle qui méritent d'accomplir leur destinée, avant d'avancer un argument conclusif : « *Think of Broadway, damn it*²⁹ ! ». Broadway en personne vient ici personnifier tout à la fois une tradition esthétique et une communauté d'artistes : l'impératif sert de marchepied à la berceuse paradoxale (« *lullaby* ») qui s'élève, rapidement augmentée d'un chœur et de danseurs envahissant la scène sur un rythme toujours plus endiable³⁰. Comme une formule magique, le mot « *Broadway* » convoque sur le plateau une démonstration de comédie musicale qui permet habilement à la fiction de donner la main à la réalité, en suggérant que c'est parce que Peggy a été convaincue de voler au secours de la tradition dans les années 1930 que nous sommes

²⁴ Musique de Jerome Kern, livret et paroles d'Oscar Hammerstein II.

²⁵ Musique de Jule Styne, paroles de Steven Sondheim, livret d'Arthur Laurents.

²⁶ Musique et paroles de Steven Sondheim, livret de James Goldman.

²⁷ Visionner la chanson « [Everything's Coming Up Roses](#) » de Gipsy, chantée par la diva de Broadway Patti LuPone aux Tony Awards de 2012 [Youtube].

²⁸ Visionner la [bande-annonce d'une mise en scène](#) de *Follies* dans le West End en 2021 [Youtube].

²⁹ Harry Warren (musique), Al Dubin (paroles), Michael Stewart & Mike Bramble (livret), *42nd Street* [1980], manuscrit disponible chez Tams-Witmark Music Library, Inc, 1886, acte II, scène 4, p. 2-4, p. 10.

³⁰ Visionner l'[extrait de la mise en scène originale](#), présenté aux Tony Awards de 1981, avec Jerry Orbach et Wanda Richert [Youtube].

aujourd’hui éblouis par un savoir-faire intact. La logique d’escalade du numéro ancre ce savoir-faire dans le spectaculaire, entretenant un mythe de flamboyance et de prodigalité, où les prouesses techniques et artistiques n’en finissent pas de subjuger le public, et sont accueillies d’ovation sans fin.

Cette célébration d’une forme de puissance – par l’hyperbole, la virtuosité, la technicité – se laisse aisément transposer en célébration métaphorique de l’Amérique, pays d’abondance et de réussite. Ce symbolisme enthousiasmant s’entend d’abord au niveau individuel, car les succès fulgurants de Broadway, fruits du talent et du travail acharné, sont des parangons d’accomplissement du rêve américain : comme l’écrit Laurence Senelick, « au pays de tous les possibles, derrière chaque spectateur se cache un acteur potentiel, et derrière chaque acteur, une star³¹ ». Mais le symbolisme fonctionne aussi au niveau collectif, ce qui permet à certaines œuvres charnières de faire l’histoire de Broadway en racontant, précisément, celle de la nation. En 1943, avec le succès retentissant d’*Oklahoma!*³², Richard Rogers et Oscar Hammerstein II célébraient l’épisode fondateur de l’expansion vers l’ouest, avec ses danses folkloriques figurées par la chorégraphie d’Agnes de Mille et, du même coup, mettaient au point la grande formule de la comédie musicale intégrée, cet « opéra américain » qui régnerait sur Broadway pendant des décennies. Au XXI^e siècle, cette formule ayant été critiquée pour sa rigidité, les excès de ses surenchères et son conservatisme, une nouvelle œuvre phénomène vient faire coïncider l’histoire de Broadway et celle du pays, et proposer de les réviser, avec *Hamilton* de Lin-Manuel Miranda (2015). Dans un format renouvelé, sans entracte ni dialogues parlés, l’œuvre met en scène la guerre d’indépendance et l’écriture des textes fondateurs de la nation, à travers la vie d’Alexander Hamilton, premier Secrétaire au Trésor. Rejetant l’étroitesse et la blancheur du réalisme historique, *Hamilton* veut chanter les valeurs démocratiques américaines avec l’euphorie d’une pluralité contemporaine, sur une partition alliant le rap, le RnB et le jazz, et servie par des artistes de couleur. L’extrait présenté lors de la cérémonie des Tony Awards de 2016 était préfacé par une vidéo du couple Obama proclamant le rap « langage de la révolution », et saluant une œuvre à grand succès et à grandes leçons civiques qui donne à voir « le miracle de l’Amérique³³ ». Quoique sur des rythmes nouveaux, et

³¹ « In the land of opportunity, every spectator is potentially a performer and every performer is potentially a star » (Laurence Senelick, *The American Stage. Writing on Theatre from Washington Irving to Tony Kushner*, New York, The Library of America, 2010, p. xxvii).

³² *Oklahoma!*: bande-annonce de la célèbre reprise d’*Oklahoma!* en 1998 au National Theatre, avec Hugh Jackman dans le rôle de Curly.

³³ Barack et Michelle Obama, [vidéo introductory à l’extrait d’Hamilton](#) présenté lors de la

avec un retentissement cette fois planétaire, on retrouve là tous les éléments familiers : Broadway s'érite en forum national où l'hyperbole, le talent et la vision optimiste de l'histoire sous-tendent une célébration des valeurs américaines – avec une autorité plus grande que jamais, lorsque la Maison Blanche elle-même lui sert de caution.

BROADWAY EN MONUMENT

Pour conclure cette esquisse des discours, récits et chansons qui construisent et enluminent la mythologie des grands théâtres new-yorkais et des spectacles qui s'y jouent, il faut signaler l'inauguration, à l'automne 2022, d'un lieu unique en son genre et qui vient couronner toutes les tendances signalées plus haut : le musée de Broadway. Annoncé comme « interactif », « expérientiel » et « immersif », pour mieux permettre aux visiteurs de « redécouvrir Broadway » en pénétrant « derrière le rideau³⁴ », ce musée saisit à bras-le-corps le paradoxe qui consiste à éléver un monument à un art éphémère. Dans son discours sur les hétérotopies, Michel Foucault fait en effet observer que le théâtre et le musée sont deux contre-espaces opposés dans leur rapport au temps, puisque le théâtre est une hétérotopie chronique, « sur le mode de la fête », alors que le musée aspire à rassembler les époques en se positionnant « définitivement hors du temps³⁵ ». L'argumentaire du Museum of Broadway reflète cette tension en proposant à la fois à ses visiteurs la vision détachée de l'historien, invité à observer les cartes et à cheminer au long des frises chronologiques, et l'expérience émotionnelle intense du spectateur de théâtre, exhorté à vivre un moment unique en pénétrant sur le plateau de spectacles culte et à s'émerveiller devant des accessoires préservés. Cette superposition de deux points de vue s'illustre dans le *storytelling* par grands tournants que privilégie l'équipe du musée³⁶, mettant en valeur tantôt les « pionniers », tantôt les « moments qui ont repoussé les frontières créatives et défié les normes sociales³⁷ ». Comme dans la rubrique « Dans ce théâtre » des *Playbills* et dans les chroniques théâtrales du *Times*, il s'agit de faire émerger des protagonistes

cérémonie des Tony Awards, Beacon Theatre, 2016 [Youtube].

³⁴ Toutes ces expressions proviennent des brefs descriptifs proposés par [le site du musée de Broadway](#), notamment dans les rubriques « Broadway Welcomes You », « The Map Room » et « Making of a Broadway Show ».

³⁵ Michel Foucault, *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 30.

³⁶ L'équipe comprend entre autres un conservateur dédié à la mise en espace des « game changers », ces spectacles qui ont « changé la donne » à Broadway : il s'agit de l'historien du spectacle John Kenrick.

³⁷ Rubrique « About » sur le site du musée de Broadway.

et de dramatiser l'histoire esthétique de Broadway. Comme sur la scène musicale, il s'agit de l'inscrire dans l'espace et de la transformer en expérience, conjuguant au fil du parcours la mémoire collective à l'émotion intime que suscitent les objets et les voix légendaires. Avec le Museum of Broadway, l'ambition d'ériger un monument à la gloire d'un quartier théâtral et de ses traditions artistiques dans leurs dimensions les plus grandioses n'est plus une métaphore, c'est, poussant toujours plus loin la logique de l'hyperbole, une réalité.

BIBLIOGRAPHIE

- BAHR, Sarah, « [Tagging Along With The New York Times's Chief Theater Critic](#) », *The New York Times*.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BROWN, Scott, « [At 91, Adrienne Kennedy Is Finally On Broadway. What Took So Long?](#) », *The New York Times Style Magazine*, 2 décembre 2022.
- DOLAN, Jill, *Utopia in Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique. Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, 2009.
- GREEN, Jesse, « [In “The Thanksgiving Play” Who Gets to Tell the Story?](#) », *The New York Times*, 20 avril 2023.
- KEIZER, Anna, « Why Is Broadway Called the Great White Way? », *Backstage*, 15 septembre 2022.
- O'LEARY, James, *The Middlebrow Musical: Between Broadway and Opera in 1940s America*, New York, Oxford UP, 2025.
- O'NEILL, Eugene, *Long Day's Journey into Night* [1956], New Haven, Yale UP, 1989.
- McNAMARA, Brooks, « Broadway: A Theatre Historian's Perspective », *TDR*, vol. 45, 4, hiver 2001, p. 125-128.
- MILLER, Arthur, « The American Theatre », *Holiday*, 17, janvier 1955, p. 90-104.
- NELSON, Steve, « Disney Comes to Times Square », *TDR*, vol. 39, 2, été 1995, p. 71-85.
- PLAYBILL (programme de théâtre) pour la pièce de Lilian Hellman *The Little Foxes*, avril 2017.
- SENELICK, Laurence, *The American Stage. Writing on Theatre from Washington Irving to Tony Kushner*, New York, The Library of America, 2010.
- WARREN, Harry (musique), DUBIN Al (paroles), STEWART Michael & BRAMBLE Mike (livret), *42nd Street* [1980], manuscrit disponible chez Tams-Witmark Music Library, Inc, 1986.

NOTICE

Julie Vatain-Corfdir est maîtresse de conférences en études anglophones à Sorbonne Université et membre junior de l’Institut universitaire de France. Elle est l’autrice de *Traduire la lettre vive* (Peter Lang, 2012 ; prix de la recherche SAES/AFEA) et a coordonné plusieurs recueils, dont *American Dramaturgies for the 21st Century* (SUP, 2021), *American Musicals: Stage and Screen* (SUP, 2019, avec Anne Martina), ou *La Scène en version originale* (SUP, 2015). Elle a publié de nombreux articles sur la scène américaine, ainsi que des traductions de pièces d’auteurs contemporains. Elle est également l’une des responsables scientifiques du programme ANR ACTiF dédié au théâtre étatsunien.

282

RÉSUMÉ

Qui raconte l’histoire de Broadway, qui la promeut, et selon quelles modalités ? En s’appuyant sur des sources diverses, ce chapitre se penche sur la façon dont le quartier théâtral new-yorkais entretient autour de lui une mythologie persistante et toujours renouvelée, allant de la légende resplendissante du *Great White Way* à ses reconfigurations contemporaines placées sous le signe de l’ouverture, quoique toujours marquées au chiffre d’une logique commerciale. À la fois lieu géographique, système de production, esthétique spectaculaire et mythe proprement américain de réussite, « Broadway » cristallise au plus haut degré les débats sur la valeur (à tous les sens du terme) de la tradition scénique américaine. Il s’agit ici de proposer un parcours de schémas et de motifs récurrents mis en avant tant par la communication institutionnelle que par la presse théâtrale garante de la consécration, et par les comédies musicales autoréflexives qui défendent et incarnent un mythe étincelant.

MOTS-CLÉS

Broadway, histoire de la scène, théâtre américain, comédie musicale, mythologie, presse théâtrale

ABSTRACT

Who tells the story of Broadway, who promotes it, and in what form? Relying on a variety of sources, this chapter explores the way New York’s theater district is, and has always been, surrounded by a persistent mythology that constantly reaffirms and

renews itself, from the splendor of the “Great White Way” myth to its contemporary reconfigurations promoting openness and diversity, while remaining firmly rooted in a commercial logic. Because it can mean at once a geographical location, a production system, a form of spectacular aesthetics and an all-American myth of success, the term “Broadway” crystallizes, to the highest degree, those debates about the *value* (in more senses than one) of American stage traditions. This chapter offers an overview of recurring motifs and narratives popularized at times by institutional communications channel, at others by theater critics, or again by self-reflexive musicals that both champion and embody a dazzling mythology.

KEYWORDS

Broadway, history of the stage, American theater, musical comedy, mythology, **283**
theater critics

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente	

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTORIEN DE THÉÂTRE, SON IDENTITÉ, SES MÉTHODES ET SES SOURCES

L'HOMME DE THÉÂTRE HISTORIOGRAPHE

Luigi Riccoboni, un des premiers historiens du théâtre à l'époque moderne	17
Beatrice Alfonzetti	
Raconter les acteurs italiens : les <i>Notizie istoriche de' comici italiani</i> de Francesco Bartoli	31
Giovanna Sparacello	
Alexandre Dumas, artisan de la légende romantique à la Comédie-Française	47
Émilie Gauthier	
L'écriture de l'histoire des théâtres lyriques parisiens entre 1847 et 1913	63
Matthieu Cailliez	
Gaston Baty, historien du théâtre ou comment légitimer la mise en scène en écrivant une autre histoire du théâtre	81
Pierre Causse	

SOURCES VIVES

Raconter l'histoire du spectacle par les images, l'exemple de l'école italienne	99
Renzo Guardenti	
Régimes de l'historiette. (D')écrire la « vie théâtrale » dans la littérature de coulisses en 1900	113
Léonor Delaunay	
Table ronde. Temporalités du récit, points de vue	135
Entretien de Marianne Bouchardon avec Agathe Sanjuan, Aliette Martin & Roxane Martin	

LE THÉÂTRE HISTORIEN DE LUI-MÊME

Chanter l'histoire des théâtres parisiens au XVIII ^e siècle : enjeux et usages du vaudeville	153
Judith le Blanc	
Table ronde. Raconter l'histoire du théâtre par les planches	171
Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte, Maxime Kurvers & Thomas Visonneau 7 décembre 2022, Espace des Cordeliers	

SECONDE PARTIE
L'HISTOIRE DU THÉÂTRE, ŒUVRE (GÉO)POLITIQUE ?

IDÉALISATIONS ET RÉCIT NATIONAL

Une figure tutélaire dans l'histoire du théâtre : l'exemple de Richelieu	197
Laura Naudeix	
Une comédie française à Londres au XVIII ^e siècle, ou l'échec érigé en mythe patriotique.....	213
Charline Granger	
L'« âge d'or » dans les manuels scolaires : un exemple de <i>storytelling</i> historiographique aux XIX ^e et XX ^e siècles	229
Agathe Giraud	
Jean Vilar, ce héros, ce ringard : un mythe biface du théâtre populaire.....	243
Violaine Vielmas	
356 En finir avec l'héroïsation des metteurs en scène ? Quelques réflexions à partir du cas de Jean Dasté.....	257
Alice Folco	
Broadway, machine à mythes	271
Julie Vatain-Corfdir	
 L'HISTOIRE DU THÉÂTRE COMME INSTRUMENT IDÉOLOGIQUE	
L'histoire comme arme : enjeux stratégiques de l'historiographie française dans les querelles théâtrales du XVII ^e siècle.....	287
Clément Scotto di Clemente	
L' <i>Histoire du théâtre dessinée</i> d'André Degaine : une vision téléologique de l'histoire au service des idéaux du théâtre populaire.....	301
Marion Denizot	
Au service de l'État – Les réécritures politiques de l'histoire du théâtre iranien.....	319
Fahimeh Najmi	
Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais	337
Hélène Lecossois	
Lecture-spectacle : <i>L'Impromptu de l'Amphi</i>	351
Remerciements	353
Table des matières	355