

CAVALCADE

ou

Notes pour l'Histoire de la Comédie Musicale Américaine

S'il est paradoxal d'écrire sur le théâtre, il doit l'être bien davantage de traiter de la comédie musicale, genre hybride, hétéroclite, qui se joue toujours aux confins de l'opéra, du mélo, du burlesque, de la farce, du ballet, du mime, voire de l'œuvre d'art, qui plus que tout autre donc vise à la perfection de l'instant et y trouve son achèvement - au double sens de plénitude et de disparition. Que peut-il donc rester de ces minutes magiques où vibre toute une salle de 2000 places jusqu'à l'adoration, la folle admiration, parfois l'hystérie ? Une partition, un livret, quelques notes que l'on siffle au coin d'un souvenir, un disque même n'en peuvent donner une idée véritable. Jamais sans doute le théâtre n'a-t-il été plus redevable à la représentation, et nulle part ailleurs ne se justifie mieux le glissement, que les Américains appellent de leurs vœux, du mot "theatre" à l'expression "performing arts" (arts du spectacle). Il ne faudrait pourtant pas croire que les développements les plus récents d'une technique prestigieuse sont capables de rendre compte de tout. En fait l'attrait particulier qui s'attache à la comédie musicale remonte aux origines mêmes du théâtre, qui mêlait chants, danses et pantomimes bien avant que n'apparaissent parole et diction.

L'Amérique en a fait une institution et nul ne peut sérieusement lui contester une imposante suprématie dans le genre. Certains feignent de croire que le théâtre américain n'a pas produit de tragédie, d'autres (oubliant l'apport des années 30) nient la qualité de ses drames, d'autres encore jugent sa comédie écartelée entre le mécanisme vaudevillesque et le bavardage de salon ; mais tous s'accordent pour reconnaître l'indissoluble lien unissant ce pays et ce genre - lien qui est d'ailleurs autant idéologique et philosophique que dramatique.

Ce qui passe le moins bien, dans les transplantations de ces spectacles en Europe, ne tient pas aux difficultés (multiples) de l'adaptation textuelle non plus qu'aux différences techniques (considérables) entre la scène du Nouveau Monde et les scènes du vieux continent. La raison de nombreux échecs, il faut la chercher dans le caractère parfaitement étranger des sensibilités et des états d'esprit. Ce genre est américain parce qu'il exprime d'abord la confiance en un au-delà de tous les malheurs possibles, parce qu'il véhicule l'optimisme d'un peuple et chante, parle, danse au nom de la lumière. A travers la comédie musicale, l'Amérique se déclare - comme l'Electre de Giraudoux se déclarait au moment où elle allait lâcher la tragédie sur Argos comme autant de chiens. Voilà la forme artistique la mieux accordée à un peuple qui fait de la quête du bonheur un des droits reconnus à ses citoyens. Tout a été dit par Leo Mc Carey, l'un des spécialistes de la comédie musicale filmée : "Je veux que le public, en sortant de la salle, se sente plus heureux qu'il ne l'était avant". Les traducteurs ne s'y sont pas

pas trompés, qui ont rendu *The Sound of Music* par *La Mélodie du Bonheur*. C'est la leçon que la jeune Maria enseigne aux enfants de l'austère Capitaine Von Trapp dans *The Sound of Music*: "I simply remember my favourite things ..."

"Quand le chien mord,
Quand l'abeille pique,
Quand je me sens triste,
Je me rappelle seulement ce que j'aime
Et alors tout va beaucoup mieux".

On reconnaît la méthode de Mary Poppins, enseignée à tous les Américains : "Une cuillerée de sucre pour faire passer le médicament". L'Histoire est témoin que le sucre a beaucoup servi - le champagne aussi, si l'on en juge par le rêve que la jeune ingénue Gigi fait partager au fringant et volage jeune premier Gaston Lachaille : "The night they invented champagne ..."

"Le soir qui vit naître le champagne,
l'évidence apparut,
C'est à nous qu'on pensait,
Le soir qui vit naître le champagne,
On savait c'est certain
Que l'on ne pense à rien
Qu'à sauter au ciel sur du champagne ..."

Chaque personnage doit donc tenter d'être lui-même dans l'instant - ce qui implique qu'il renonce au flou, à l'ombre et à l'incertain, mais ne veut nullement dire qu'il se réduit à son apparence : au contraire (et cela encore est un trait national) il doit coïncider avec ce qu'il y a de plus haut en lui : son rêve - et l'hymne à la joie se transforme en hymne à l'amour, comme dans le très beau morceau musical où la Mère Supérieure trace le chemin spirituel de Maria (*The Sound of Music*) : "Climb every mountain ..."

"Monte toute montagne,
Dépasse toute grève,
Poursuis tout arc-en-ciel
Pour découvrir ton rêve,
Un rêve qui voudra
Tout l'amour de ton être,
Tous les jours de ta vie,
Tant que cela puisse être ..."

De sorte que l'archétype de la comédie musicale est une pièce où un être parvient à se projeter aux dimensions de son rêve, ce qui explique peut-être le triomphe de *My Fair Lady*, sommet du théâtre-maïeutique, grâce auquel une pauvre vendeuse de fleurs du quartier des Halles finit par être prise au bal de l'Ambassade pour une "princesse de sang royal". De sorte aussi que le personnage qui incarnera le mieux cet univers est celui qui se confondra le plus intimement avec son rêve, le parfait chevalier d'idéal en quelque sorte, eût-il une pâle figure. La chanson de Don Quichotte dans *Man of La Mancha* (*L'Homme de la Manche*) est exemplaire à plus d'un titre : "To dream the impossible dream ..."

"Rêver un impossible rêve,
Combattre un rival invincible,
Souffrir l'insupportable ennui
Seul accepter d'être la cible,

Venger l'irréparable outrage,
Aimer sans espérance vaine,
Tenter avec des bras trop lourds
D'atteindre l'étoile lointaine,
Telle est ma quête ...
Et le monde sortira grandi
Qu'un homme couvert de mépris
Avec un courage invincible
Poursuive un astre inaccessible".

Si la comédie musicale semble si bien exprimer l'Amérique, et si l'on imagine difficilement l'une sans l'autre aujourd'hui, il ne faudrait pas croire pour autant à une naissance spontanée d'un genre immédiatement reconnu. Les balbutiements, les errements, les méandres furent innombrables. Dans les austères colonies du Nouveau Monde, le divertissement n'avait pas la meilleure réputation. Très lentement pourtant, la mère patrie pervertissait ses enfants exilés en leur suggérant les attraits du théâtre. Et le 8 février 1735, à Charleston, en Caroline du Sud, l'Amérique découvrit avec ravissement le théâtre musical sous la forme d'un opéra-comique anglais appelé *Flora*, d'un genre particulier (le ballad opera) qui mêlait pièce à texte et folklore en parsemant le déroulement parlé de l'intrigue d'airs populaires aux paroles arrangées pour la circonstance. Le succès fut considérable.

Un certain William Dunlap, à qui les historiens ont fait le cadeau exorbitant de la paternité du théâtre américain, relança l'aventure en imitant les conventions européennes dans une pièce musicale à mi-chemin entre opéra et opérette, ingénieusement appelée *The Archers, or Mountaineers of Switzerland* (Les Archers, ou les Montagnards Suisses), œuvre pompeuse qui ouvrit le 18 avril 1796 en contant sur un ton romantique outrancier les exploits de Guillaume Tell, précurseur des héros de la liberté. Dès lors et pendant un siècle le théâtre musical ne cessa de progresser en empruntant autour de lui des éléments qui restent constitutifs du "musical" encore aujourd'hui. Il commença par prendre au *burlesque* (spectacle typiquement américain, créé dès le début du XIX^{ème} siècle et où la parodie allait jusqu'à la caricature) son aspect satirique (évident dans le 3^{ème} acte, moquerie des deux premiers, des *Minstrel Shows* ou spectacles de troubadours). Puis il garda de la très populaire *Extravaganza* (héritière des pantomimes et qui, ajoutant la danse à la musique et à la comédie, recherchait les effets spectaculaires notamment chorégraphiques) l'aspect du grand spectacle dansé. Le triomphe du genre est d'ailleurs le produit d'un pur hasard. En 1866 un incendie réduisit en cendres l'Académie de Musique de New York où une troupe française de ballets remportait un énorme succès. Dans le même temps un drame prétentieux d'un certain Charles M. Barrs, intitulé *The Black Crook* (L'Escroc Noir) et vaguement réminiscent de Faust, était sur le point de sombrer. Le producteur avisé sauta sur l'occasion et proposa aux danseurs français de paraître entre chacune des scènes de son drame, tout en ajoutant quelques chansons pour faire bonne mesure. Le résultat devait être bizarre mais mériter le déplacement car le succès fut énorme et national et justifia des reprises jusqu'en 1920.

La comédie musicale ne pouvait naître que de l'union des deux genres ainsi définis. D'où l'importance en 1879 de *The Brook* (Le Ruisseau), "burlesque-

extravaganza" où Nate Salsbury intégrait, à propos d'un pique-nique, texte, comédie, chansons et danses en un tout que l'on appela pour la première fois "musical comedy". Il restait cependant dans toutes les œuvres de ce type une faiblesse consternante sur le plan de la partition. Or à l'époque triomphaient en Europe l'opérette viennoise, avec la dynastie Strauss, l'opéra-bouffe parisien, avec Offenbach, et la fantaisie britannique, avec Gilbert et Sullivan. De ces derniers justement débarqua le 15 novembre 1878 le "*H.M.S. Pinafore*" qui souleva l'enthousiasme des Américains. Quatre-vingt-dix compagnies le jouèrent dans tout le pays (cinq en même temps à New York) devant un public élargi, car pour la première fois la famille moyenne type, femme et enfants compris, put découvrir le monde par ailleurs peu recommandable de la scène. L'"entertainment" était né et devait fleurir jusqu'à la fin des années 20.

Il est remarquable que de cette période, où sont pour la première fois réunis tous les ingrédients nécessaires à l'éclosion d'un nouveau théâtre américain, rien n'a survécu. Cela n'atteste nullement la médiocrité des œuvres concernées. Mais les livrets élevaient l'improbabilité, l'incrédibilité, la fantaisie délirante au rang d'institutions constitutives de Broadway. Le théâtre d'évasion devenait un cul-de-sac en dépit du talent des interprètes et des compositeurs. Car c'était l'heure des mélodistes, musiciens de valeur, nés dans l'Europe centrale des Strauss et de Lehar (dont *La Veuve Joyeuse*, importée en 1907, eut 416 représentations), attentifs à leurs partitions plus qu'aux chansons individuelles, mais capables d'en créer de mémorables. Victor HERBERT, qui débuta dans l'orchestre de la cour de Stuttgart, ne cessa d'écrire de la musique de concert, dirigea le Pittsburgh Symphony Orchestra et créa *Babes in Toyland* (1903), *Naughty Marietta* (1910) ou *Sweethearts* (1913). Rudolf FRIML, né en Tchécoslovaquie et élève de Dvorak, adorait les passions romantiques et écrivit *The Vagabond King* (1925) et le très célèbre *Rose Marie* (1924) avec son illustre "Indian Love Call". Enfin Sigmund ROMBERG, hongrois venu visiter New York à 22 ans et qui ne le quitta plus, atteignit d'un coup la gloire en 1917 avec *Maytime* et continuait sur sa lancée en 1924 avec *The Student Prince*. La présentation de toutes ces opérettes, luxueuse et stéréotypée, correspondait à l'éthique d'un genre qui fuyait le réel comme la peste et ignorait donc l'Amérique, belle au bois qui n'aspirait à rien d'autre que dormir en musique pour une éternité en trompe-l'œil.

Le 27 décembre 1927 Jérôme KERN, prince charmant d'un type inédit, allait la réveiller en fanfare. New Yorkais à cent pour cent, Kern avait visité l'Europe, dont il avait ramené l'idée qu'il fallait non pas suivre une tradition qui ne correspondait à rien dans la réalité américaine, mais s'en séparer pour rendre la comédie musicale à l'Amérique, ou plutôt la lui donner. Compositeur de chansons qu'on intercalait dans des spectacles d'autres auteurs, il se mit à créer pour le petit Princess Theatre (299 places) de courtes pièces musicales (du type *Oh, Lady ! Lady !* 1918), brillantes de nouveauté, où les livrets parlaient de la réalité quotidienne, où les chansons correspondaient à la psychologie individuelle des personnages et faisaient progresser l'action dans le style sec et tranché qui resta toujours la marque de Kern. Le temps était venu, et en 1927, avec la complicité d'Oscar Hammerstein, Kern donna *Show Boat* dont Broadway sortit transfiguré. Le chœur immaculé des jeunes

êtres apatrides de l'opérette habituelle était remplacé dès l'introduction par un groupe de travailleurs noirs poussant de lourdes balles de coton et chantant : "Niggers all work on de Mississippi ..."

Les nègres travaillent tous sur le Mississippi,
Les nègres travaillent tous tandis que les blancs s'amuse
Remplissent les bateaux de leurs balles de coton
Sans espoir de repos jusqu'au Jugement dernier ..."

Sur scène les Américains abasourdis découvraient l'Amérique, le Sud et ses noirs, sans passer par les prismes déformants de l'Europe ou par le jugement douteux des Sudistes blancs. Les mariages entre races, l'échec d'une civilisation purement américaine, faisaient l'objet d'une évocation forte à travers une superbe mélodie dont "Ol'Man River" est resté le sommet. Rien ne pouvait plus désormais être comme avant. Les conditions matérielles mêmes changèrent. Les chorus girls des spectacles de la première décennie du siècle étaient de jolies potiches, payées 20 dollars la semaine (mais non indemnisées pendant les répétitions, qui pouvaient s'étendre sur 2 mois) et fournissant leurs bas et leurs chaussures de scène. Une grève en 1919 fit monter la paie à 30 dollars et abaissa à 4 semaines le temps des répétitions gratuites. En 1930 ces filles s'intégraient au spectacle et, avec un peu de talent, devenaient vite actrices. Elles gagnaient de 50 à 75 dollars par semaine, et dans les Ziegfeld Revues entre 100 et 200 dollars.

Certes ce que Brooks Atkinson, dans son histoire de Broadway, appelle le "standard musical show" ne disparut pas d'un coup parce que le public moutonnier aux chères habitudes de digestion théâtrale représente à toute époque une masse avec laquelle il faut compter. Le livret de *No No Nanette* (1923) ne valait rien et la musique était vulgaire, mais Vincent Youmans y avait inclus "Tea for Two" qui fit le tour du monde. Pourtant le "modern musical drama" avait le temps pour lui, qui allait lui permettre de se développer en quatre mouvements successifs et différents.

Kern avait lancé le style qui triompha de 1925 aux années 40. George GERSHWIN, pianiste prodige, auteur de musique de concert et de chansons, fut un novateur hors pair : il créa un scandale en 1927 avec le virulent *Strike up the Band* (livret de George Kaufman) où l'Amérique part en guerre pour étendre ses marchés commerciaux en chantant : "Whoops, what a charming war ..." Après la très vive satire des milieux politiques *Of Thee I Sing* (livret encore de Kaufman), il donna en 1935 le superbe *Porgy and Bess*, opéra dont l'Amérique était de nouveau le centre unique.

Fils d'un pauvre immigrant qui s'était enfui des pogroms de Russie, vagabond sur le Bowery chantant pour un nickel, puis serveur de restaurant apportant les plats en chansons, Irving BERLIN, sans aucune éducation musicale, devint le créateur national des chansons les plus populaires, multiplia les revues et tira un feu d'artifice final avec *Annie Get Your Gun* (Annie du Far-West, 1946) qui fut donnée 1147 fois et dont le dernier air - "There's no business like show business" - devint aussitôt l'hymne de toutes les professions du spectacle aux Etats-Unis.

Venant d'un milieu on ne peut plus différent, Cole PORTER, riche étudiant à Yale puis à Harvard, élève de Vincent d'Indy à Paris, précurseur de

la jeunesse dorée des deux côtés de l'Atlantique, écrivait des chansons pour divertir ses hôtes et devint lui aussi une gloire nationale, qui culmina en 1948 avec l'adaptation musicale de *La Mégère Apprivoisée* en *Kiss Me, Kate*, qui fut donnée 1077 fois.

Tout était désormais en place pour que le deuxième acte dans l'histoire du modern musical drama commence. Gene Kelly avait déjà montré en 1940, dans *Pal Joey*, que le ballet devait s'intégrer à l'action de façon plus étroite. La partition de l'œuvre, signée de Richard RODGERS, prouvait aussi autre chose. Rodgers, qui avait vécu depuis l'enfance dans l'adoration de la musique (et de Jerome Kern en particulier), avait déjà fait preuve de beaucoup d'indépendance par rapport à la formule du musical classique dans sa longue collaboration (24 ans) avec Larry Hart dont sortirent des œuvres originales et hautement satiriques (dont *Rose Marie* et sa suite faisaient les frais). A la mort de Hart en 1943, Rodgers fonda avec Hammerstein un nouveau tandem où l'auteur des textes (qui précédaient la musique - contrairement à toutes les habitudes acquises) apporta pendant 20 ans un lyrisme humaniste tout à fait remarquable. Ils inaugurèrent leur collaboration par une folie : l'adaptation de la pièce de Lynn Rigg *Green Grow the Lilacs* (Les Lilas Poussent Verts, 1931), qu'ils faisaient commencer en plein milieu d'une chanson du héros, qui faisait attendre 40 minutes l'apparition des girls, jusque là tenue pour une ouverture obligatoire. De plus un ballet allégorique occupait tout le centre du deuxième acte, les costumes étaient des tenues campagnardes sans grâce, et les producteurs n'avaient pas eu les moyens d'engager autre chose que des inconnus. Le tout, intitulé *Away We Go!* s'effondra à Boston et à New Haven. D'où la divine surprise lorsque la pièce, rebaptisée *Oklahoma!* et pour laquelle on attendait le pire, fut créée le 31 mars 1943 à Broadway. La critique fut unanime : l'âge d'or de la comédie musicale n'appartenait pas au passé, il s'ouvrait ce soir-là. La pièce se joua 2212 fois. le bénéfice sur 10 ans fut de 5 millions de dollars.

Les deux auteurs poursuivirent leurs choix surprenants et leurs triomphes. Ils allèrent jusqu'à adapter le très périlleux *Liliom* de Molnar en un *Carousel* (1945) tout occupé de mort et d'au-delà. Dans *South Pacific* (1949, 1925 représentations) ils adaptèrent un livre de Michener et construisirent une double intrigue, dont l'une était centrée autour de l'amour d'un planteur français d'âge mûr et non plus d'un jeune héros, et l'autre autour de la romance entre une jeune Tonkinoise et un lieutenant de la marine américaine. Les mêmes qualités d'émotion et de lyrisme devaient se retrouver dans l'adaptation de l'aventure de l'institutrice anglaise à la cour de Siam, *The King and I* (Le Roi et Moi, 1951) - qui tint l'affiche trois saisons ininterrompues à Broadway, et que Yul Brynner, qui y fut étonnant, choisit de rejouer juste avant de mourir ; tout comme dans l'histoire de la famille Von Trapp face à la montée du nazisme en Autriche en 1938 dans *The Sound of Music* (La Mélodie du Bonheur, 1959) qui eut 1442 représentations.

La modernisation de la comédie musicale ne pouvait plus s'arrêter désormais. Un autre tandem prit le relais, celui de Alan Jay LERNER et Frederick LOEWE (ce dernier d'origine viennoise) qui, inconnus lorsqu'ils donnèrent *Brigadoon* (1947), atteignirent le plus haut sommet le 15 mars 1956 quand s'ouvrit *My Fair Lady*, qui battit tous les records avec 2717 représentations. Cette adaptation du *Pygmalion* de Shaw, qui est sans aucun

doute meilleure que l'original, joignait à la nouveauté de la présentation (Rex Harrison, qui n'était pas chanteur, monologuait sur fond musical) un sens aigu des réalités sociales (le Victorianisme qui fait de Doolittle un marginal qui le sait et d'une vendeuse de fleurs une bougresse qui en souffre) et psychologiques (la misogynie de Higgins n'a pas d'équivalent dans le genre). En 1960, *Camelot* redonna à un célèbre acteur shakespearien l'occasion d'établir un rapport particulier avec la musique (cette fois Richard Burton dans le rôle du roi Arthur).

Entretemps était apparue ce qui restera sans doute comme le terme de référence de la pièce musicale moderne. Leonard BERNSTEIN demanda à Stephen Sondheim de lui écrire une adaptation de *Roméo et Juliette* sur un livret du dramaturge Arthur Laurents. Sa partition était deux fois plus longue que pour toute autre pièce et opposait les danses sud-américaines aux rythmes typiques du jazz, en les entremêlant de romances populaires et sentimentales. La musique unissait le décor du quartier pauvre de New York qui donnait son titre à l'œuvre, au ballet extraordinaire monté par Jerome Robbins et dont la fonction dramatique primait le spectacle chorégraphique. Une sorte de perfection était atteinte et *West Side Story* en 1957 força l'admiration unanime.

La comédie musicale adulte et mélancolique, riche d'une partition très maîtrisée et d'un mouvement chorégraphique rendu nécessaire à la progression de l'action, allait produire quelques œuvres d'un très haut niveau, comme *Fiddler on the Roof* (Le Violon sur le Toit, 1964) de Jerry BOCK, évoquant à travers les histoires de Sholem Aleichem et la vision picturale de Chagall les malheurs des Juifs traqués dans la Russie des tsars ; ou comme *Man of La Mancha* (L'Homme de la Manche, 1965) de Mitch LEIGH présentant Don Quichotte comme le rêve de Cervantès victime de l'Inquisition.

En dépit des succès répétés et notoires, Broadway s'enfonçait d'année en année dans la crise économique. En 1956 il fallait 401 000 dollars pour monter *My Fair Lady*. Il en fallait 900 000 en 1969 pour produire *Coco* (sur la vie de Chanel). On était condamné au triomphe instantané ou à la banqueroute, roulette russe que tous les producteurs ne pouvaient se permettre. Voilà pourquoi Off-Broadway saisit l'occasion et prit la relève, exigeant des investissements moins déraisonnables et retrouvant une spontanéité que les lourds plateaux de la 42ème Rue avaient perdue, et pour cause. Peu d'œuvres émergèrent de ce changement de cap, mais elles furent montées avec amour, de dimensions humaines et souvent mémorables. Il en reste deux espèces de miracles. Le 19 novembre 1959, avec la seule aide de deux pianos, Rick BESOYAN, obscur et jeune professeur de chant, monta une extraordinaire parodie, caustique et bouffonne, des opérettes américaines héritées de Victor Herbert et de *Rose Marie*: *Little Mary Sunshine*, avec son chœur d'oies blanches des temps héroïques et ses hommes de la police montée plus fades que nature, sa soubrette se rêvant Mata Hari et sa gouvernante se souvenant de la Vienne impériale, s'avéra hilarant. Non loin de là, le 3 mai 1960, Harvey SCHMIDT et deux complices reprirent *Les Romanesques* de Rostand et en firent un spectacle nostalgique, ironique mais féérique, *The Fantasticks*, qui ne devait plus quitter l'affiche, les distributions se succédant avec le passage du temps.

Mais, la guerre du Viet-nam aidant, la direction dans laquelle soufflait l'esprit Off-Broadway changea beaucoup et en 1968 le premier "American tribal-love rock musical" (intraduisible) explosa au nez du public qui en redemanda et justifia le passage de *Hair* à Broadway. L'œuvre de Galt MAC DERMOT exaltait la vie des hippies que le metteur en scène Tom O'Horgan fit passer sur scène dans son choix d'acteurs sans expérience théâtrale mais fervents de l'improvisation. Les années 70 devaient emboîter le pas - mais on peut se demander ce qui reste de *Godspell*, *Jesus-Christ Superstar* ou *Grease* quelques années après leur création.

Afin de maintenir la distance nécessaire à toute approche critique, il nous a semblé souhaitable d'interrompre ici cette évocation cavalière d'un genre dans lequel l'Amérique se reconnaît. Et puis cette distance nous permet d'introduire une nuance de nostalgie sans laquelle il n'est pas de comédie musicale possible. De ce cadeau merveilleux venu d'outre-Atlantique, la génération qui nous succédera dira ce que nous avons fait.

POST-SCRIPTUM

Il est trop évident qu'il n'existe en français aucune étude digne de ce nom de la comédie musicale américaine. De façon plus étonnante, on attend encore la grande monographie du genre en langue anglaise. Qu'il nous soit permis de rappeler les pages délicieuses que Brooks Atkinson lui consacre dans son excellent *Broadway* (New York, 1970) publié par Macmillan.