

**CONFERENCE**

**« Jean François MATTEI et la représentation du Monde  
dans la Comédie Musicale américaine »**

**par Hervé CASINI, Docteur en littérature française à Aix-Marseille Université  
et Secrétaire Général du Museon Arlaten**

**TEXTES A LIRE EN AMONT DE LA CONFERENCE**

**« A STAR IS BORN » L'ÉTOILE**

« Débris d'étoiles. Sur ces débris j'ai bâti un univers » écrivait Nietzsche en 1888. Tel est en effet le geste du créateur. Son œuvre, issue des débris ou des échos d'œuvres antérieures, est constituée de façon à ouvrir un monde dans la réalité de sa manifestation, et à lui imposer un récit qui fasse sens. À ce titre, l'œuvre est toujours un témoignage du passé car elle garde la trace des efforts de création à travers le temps. Mais si l'œuvre à venir est toujours ancrée dans le passé sous la forme du mythe, elle doit finir par y retourner. Hollywood appartient en ce sens au passé. Le déclin, sinon la mort du *star system* a marqué la fin d'un monde qui a peu à peu éteint ses lumières. Les neuf lettres blanches inscrites sur les collines du « bois de houx » étaient la promesse de l'enchantement et de la magie projetés sur grand écran. Ce monde a aujourd'hui disparu, mais nous en avons gardé l'image mythique de la *star*.

Hollywood a créé de toutes pièces le mythe de la *star* au point de confondre son industrie cinématographique avec le *star system* qui n'a jamais connu de proportions aussi importantes en dehors des Etats-Unis. L'opéra a ses divas, le théâtre ses comédiens mythiques, la danse a aussi ses 'étoiles', mais c'est Hollywood qui crée véritablement la *star*, figure propre au monde cinématographique, placée au centre du dispositif hollywoodien. Le « grand imagier » selon le mot d'Albert Laffay dans sa *Logique du Cinéma*, le meneur de jeu, le montreur d'images, le centre autour duquel tourne toute la galaxie cinématographique, c'est la *star*, l'« étoile ». C'est elle qui dispense lumière et chaleur, orientation et signification ; c'est encore elle qui est à la source et au terme du monde hollywoodien en son entier ; c'est elle enfin qui *raconte* et qui *montre* dès qu'elle apparaît sur l'écran. Seule une étoile peut occuper la place médiane, au centre du monde, entre la terre et le ciel, les dieux et les hommes, ou, pour la galaxie hollywoodienne, entre la production et la stylisation, les personnages et les spectateurs. Il faut nécessairement que les axes de la *mimesis* et de la *diegesis* se coupent en un lieu central, là où l'image vient rencontrer le récit et les personnages de fiction les spectateurs réels.

L'« étoile », féminine en son étymologie et en son principe, n'est pas l'obscur objet du désir ou le facteur d'identification du public, mais le principe de vie et de lumière du système tout entier. Si l'aura est bien, selon Walter Benjamin, « une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (*Œuvres III*, Folio, 2000, p. 75), alors le cinéma hollywoodien, en dépit de son industrialisation et de sa démocratisation, a inventé une nouvelle forme d'aura qui est *détachée* de son existence originale, son *hic et nunc* disait Benjamin, sans rien perdre de son

**CONFERENCE****« Jean François MATTEI et la représentation du Monde  
dans la Comédie Musicale américaine »****par Hervé CASINI, Docteur en littérature française à Aix-Marseille Université  
et Secrétaire Général du Museon Arlaten****TEXTES A LIRE EN AMONT DE LA CONFERENCE**

authenticité. La reproductibilité indéfinie des films, liée à la technique même de leur production, peut permettre la diffusion massive des films, accélérée depuis Benjamin par des techniques plus avancées et des supports plus performants mais elle n'affecte pas l'unicité de l'œuvre. Les copies du film peuvent se multiplier à l'infini, l'œuvre cinématographique demeure unique car son essence ne s'épuise pas dans la reproductibilité. Au contraire, la reproductibilité matérielle libère paradoxalement la *forme* de l'œuvre du support indifférent pour effectuer la « projection du monde » sur cet écran singulier où le monde vient à naître. Après tout, comme le note Benjamin « il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible », et les reproductions en série ont concerné aussi bien les bronzes et les terres cuites que les gravures, les eaux-fortes ou la lithographie, et bien entendu la littérature avec l'invention de l'imprimerie. Il est douteux que l'aura d'une œuvre se limite à son unicité matérielle en laquelle s'incarnerait sa valeur culturelle sans que l'on tienne compte de son unicité formelle. Benjamin, en définissant justement l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » et en précisant que « ce qui est essentiellement lointain est inapprochable » (*L'œuvre d'art*, dernière version, note 1, p. 280), néglige de rappeler que l'aura, en grec comme en latin, désigne un souffle léger, une brise venue de la mer, une exhalaison. Le terme implique une diffusion lointaine plus que la matérialité proprement dite du substrat. Dans l'aura d'une œuvre, la proximité du lointain sauvegarde ce lointain en tant que lointain en laissant à l'œuvre sa part d'infini. Benjamin discerne deux polarités dans toute œuvre d'art, sa *valeur culturelle* dissimulée au plus grand nombre, et sa *valeur d'exposition* offerte à tous les regards. L'aura nous fait signe *une dernière fois*, reconnaît Benjamin, dans la photographie du visage humain en nous rappelant l'existence nécessaire de la valeur culturelle. Il en va de même, et de façon plus soutenue encore, dans l'art cinématographique qui renforce l'aura de ce visage - en la liant au récit, ce que ne peut faire la photographie qui demeure immobile et muette. Loin donc que l'aura des acteurs de cinéma disparaisse du fait de tourner devant une caméra, c'est-à-dire devant une machine enregistreuse, l'appareil se substituant au public absent au moment du tournage, elle se renforce au contraire par l'éloignement de ce même public. De cet éloignement naîtra la *star* de cinéma, dont l'aura est moins un souffle qu'une lumière, dans le lointain d'une proximité qui affecte aussi bien l'acteur que le personnage. L'aura de Greta Garbo dans *Queen Christina* (1933), celle de Douglas Fairbanks dans la version muette de *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922) ou celle d'Erroll Flynn dans la version parlante de Michael Curtiz en 1938, celle encore de Lauren Bacall dans *To Have and Have Not* d'Howard Hawks en 1944 ou celle de Rita Hayworth, inoubliable Gilda dans le film éponyme de Charles Vidor en 1946, toutes ont brillé haut dans le ciel d'Hollywood, avant de s'inscrire sous forme d'étoiles sur le trottoir de Sunset Boulevard, précisément parce que le cinéma comme projection d'un monde *lointain*, perçu par le spectateur sur le mode du passé a pu créer le phénomène de la *star*.

**CONFERENCE**

**« Jean François MATTEI et la représentation du Monde  
dans la Comédie Musicale américaine »**

**par Hervé CASINI, Docteur en littérature française à Aix-Marseille Université  
et Secrétaire Général du Museon Arlaten**

**TEXTES A LIRE EN AMONT DE LA CONFERENCE**

La *star*, c'est bien l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il sur l'écran de cinéma, et dont l'exposition à tous les regards ne modifie pas le culte que les spectateurs lui vouent en une époque démocratique. Il est clair que la cinématographie n'aura fait que renforcer le jeu inconscient de ces images qui se concentre dans le visage de la *star*. Lorsque le visage de Garbo, les jambes de Charisse, le regard de Bacall ou la silhouette de Bogart apparaissent sur l'écran et s'animent, nous ne pouvons pas ne pas ressentir cette proximité du lointain et cette hauteur du regard qui reste à jamais à distance et, ainsi, fait *sens*. Telle est l'aura de la *star* qui justifie, en un autre mode que celui de la poésie, le vers de Hölderlin : « Vers les étoiles porte le regard » (Fragments, « Sybille », Œuvres, Gallimard, 1967, p. 925).

Analogue au poète, le demi-dieu de Hölderlin, la *star*, entre ciel et terre, apportant à celle-ci la lumière de celui-là, et aux spectateurs l'idéalité des personnages qui portent en eux les émotions, les sentiments et la vie des êtres humains, noue les liens de la production des films, de la stylisation des genres, de l'idéalisation des personnages et de la formation des spectateurs. Tout monde naît, s'accroît et tire sa clarté qui lui donne son orientation naturelle à partir d'une *étoile*, et le monde hollywoodien a obéi à cette loi cosmique. On peut contempler une myriade d'étoiles dans le prologue céleste de *Ziegfeld Follies*, les remercier de leur bienveillante clarté dans *Thank Your Lucky Stars*, ou même les faire briller en les prenant dans la main dans le prologue de *Carousel*, elles sont aussi nombreuses que les régions du ciel qu'elles commandent, mais leur nature reste unique. Tout monde suit son étoile et tous les chemins de la création cinématographique conduisent, en un escalier cosmique sans fin, aux étoiles, « a *Stairway To The Stars* ».

Jean-François Mattéi

Marseille, jeudi 31 juillet 2003

**CONFERENCE**

« Jean François MATTEI et la représentation du Monde  
dans la Comédie Musicale américaine »

par Hervé CASINI, Docteur en littérature française à Aix-Marseille Université  
et Secrétaire Général du Museon Arlaten

**TEXTES A LIRE EN AMONT DE LA CONFERENCE**

**La danse dans la comédie musicale**

**Singin' in the Rain et le Broadway Melody Ballet**

*The Broadway Melody of 1929*, est le premier véritable *musical* cinématographique *All Talking ! All Singing ! All Dancing !* si l'on met à part *The Jazz Singer (Le chanteur de jazz)* de 1927 et *The Singing Fool* de 1928, tous deux avec Al Jolson, qui étaient seulement en partie parlants. *The Broadway Melody of 1929*, dont la musique était de Nacio Herb Brown et les paroles d'Arthur Freed, fut la matrice de toutes les comédies musicales se déroulant dans les coulisses du théâtre.

Le « Broadway Melody Ballet » de *Singin' in the Rain*, sans doute le joyau le plus pur de la comédie musicale avec « The Girl Hunt » dans *The Band Wagon*, joue le même rôle germinatif que le ballet « A Day in New York » autour duquel se déployait *On the Town*. Il est essentiellement construit sur les deux chansons d'Arthur Freed et Nacio Herb Brown, « Broadway Melody », thème récurrent des films du même nom de 1929 et de 1936, et « Broadway Rhythm » que les auteurs ont ajouté au *Broadway Melody of 1936* avant de le reprendre dans *Babes in Arms* trois ans plus tard. Le ballet, qui doit constituer le cœur du *Dancing Cavalier* comme il constitue le cœur de *Singin' in the Rain*, est la stylisation achevée de tous les ballets de Broadway et de Hollywood, le cinéma rendant ainsi un hommage au théâtre comme, de façon croisée, le théâtre rendra un hommage au cinéma dans « The Girl Hunt ». La réussite du jeune danseur de claquettes qui vient conquérir Broadway - « *Gotta' Sing ! Gotta' Dance !* » - est mesurée ironiquement, comme dans la séquence des trois cabarets de *On the Town*, par la hiérarchie des trois théâtres – Columbia Burlesque, Palace Vaudeville, Ziegfeld Follies – qui varie en raison inverse de l'entrain et de la suffisance du danseur. Et, comme Gene Kelly rêvait à Vera Ellen/Miss Turnstiles dans le pas-de-deux de « A Day in New York », Gene Kelly rêvera semblablement à Cyd Charisse/Louise Brooks dans la séquence « Crazy Veil Danse » du « Broadway Melody Ballet ».

Après une première étreinte sensuelle, dans un night-club écarlate, avec la vamp en robe vert émeraude qui le quitte bientôt pour un gangster, le danseur retrouvera dans un casino, au sommet de sa gloire, cette même femme qu'il n'a pas oubliée. Il l'imaginera, cette fois sur un mode tendre et déchirant, dansant sur un plateau désert aux lignes de fuite infinies, avec son long voile de mousseline blanche qui la sculpte au rythme de la musique et du vent. Mais elle ne lui accordera pas d'attention et disparaîtra à nouveau, laissant notre danseur retourner aux lumières clignotantes de Broadway (« *A million lights that flickered there* »). Déjà, un autre danseur arrive à Times Square, tout comme trois nouveaux marins débarquaient à New York à la fin de *On the Town* : la boucle de l'existence se

**CONFERENCE**

**« Jean François MATTEI et la représentation du Monde  
dans la Comédie Musicale américaine »**

**par Hervé CASINI**, Docteur en littérature française à Aix-Marseille Université  
et Secrétaire Général du Museon Arlaten

**TEXTES A LIRE EN AMONT DE LA CONFERENCE**

referme. On voit s'irradier en spirale le jeu spéculaire du ballet, et à partir de lui, du film tout entier : la scène primitive du night-club, *Urszene*, est reprise sur un mode nostalgique avec la scène du voile où la femme lointaine est idéalisée en un rêve de danse, et la séquence complète du « Broadway Melody Ballet » reflète *The Dancing Cavalier* qui, lui-même, est le reflet de *Singin' in the Rain*, lequel, à son tour, renvoie l'image de la chanson de 1929 dans *Hollywood Revue* tout en se reflétant, à l'identique, dans le film homonyme que présentent, devant une affiche géante, Gene Kelly et Debbie Reynolds dans le plan final de *Singin' in the Rain*. Ici, le prisme de la comédie musicale parvient à refléter le tout et, à travers le tout, à se refléter lui-même, en une stylisation digne de l'idée platonicienne qui la commande et n'a besoin que d'elle-même, comme l'*Aleph* de Borges, pour exister.

Jean-François Mattéi (2012)

**CONFERENCE**

« **Jean François MATTEI et la représentation du Monde  
dans la Comédie Musicale américaine** »

par **Hervé CASINI**, Docteur en littérature française à Aix-Marseille Université  
et Secrétaire Général du Museon Arlaten

**TEXTES A LIRE EN AMONT DE LA CONFERENCE**

*The Dancing Plague*

**La danse dans la comédie musicale**



« I Wanna Be A Dancin' Man » tiré du musical *Fosse* (1999)

La comédie musicale américaine s'est déployée entre deux pôles distincts : Broadway pour le théâtre, sur la côte Est, et Hollywood pour le cinéma, sur la côte Ouest. On s'en tiendra ici à l'aspect théâtral du *musical* plus qu'à la forme cinématographique qui lui a succédé en lui rendant hommage. Les deux arts sont des spectacles de nature différente puisque le premier implique la présence d'acteurs et de danseurs réels sur la scène, alors que le second projette les ombres virtuelles des personnages sur un écran. « Vous n'êtes qu'une ombre sur la pellicule – une ombre – vous n'êtes pas fait de chair et de sang », dit Debbie Reynolds à Gene Kelly dans *Singin' in The Rain* [1]. Pourtant, le théâtre et le cinéma se sont croisés dès que le second a décidé d'adapter les œuvres du premier pour les diffuser largement. La rencontre des deux arts visuels n'a été jamais aussi intense que dans la comédie musicale quand ils ont réussi à intégrer deux nouveaux arts : la musique et la danse.

Le *musical* américain qui naît à Broadway vers la fin du XIXe siècle emprunte au théâtre européen les intermèdes musicaux et dansés des comédies de Molière ou des opéras. La présence de la musique et de la danse au sein d'un texte provenait à son tour du théâtre grec et des évolutions du *chœur* dans l'*orchestra* en contrepoint du *drama*, l'action tragique qui se passait sur la scène. Lorsque les premières comédies musicales apparurent à New York, elles s'inspirèrent de plusieurs formes de spectacles : l'opérette française et viennoise, les *minstrel shows* où des chanteurs blancs imitaient les Noirs des plantations du Sud, le *clog dancing* apporté par les émigrants du Pays de Galles, et surtout les mouvements d'ensemble des *girls* venus des défilés militaires comme les chorégraphies de Busby Berkeley au cinéma dans les années 30. On doit ajouter à ces apports celui des claquettes,

**CONFERENCE**

**« Jean François MATTEI et la représentation du Monde  
dans la Comédie Musicale américaine »**

**par Hervé CASINI**, Docteur en littérature française à Aix-Marseille Université  
et Secrétaire Général du Museon Arlaten

**TEXTES A LIRE EN AMONT DE LA CONFERENCE**

ou *tap dancing*, inventées par le danseur noir William Henry Lane, alias Mister Juba (1825-1853), au croisement des rythmes africains et des *jigs* écossais.

La première comédie musicale de Broadway fut *The Black Crook*, en 1868, dans laquelle une centaine de ballerines scandaient la « Marche des Amazones » ! C'est l'origine lointaine des rangées de danseuses levant la jambe en cadence pour constituer la *Chorus Line* d'un spectacle. Sans insister sur la rencontre de la comédie musicale et du ballet classique, on retiendra que le *musical* américain a toujours été lié à la danse, plus encore qu'à l'opérette ou à l'opéra. Au tournant du siècle, George Michael Cohan, chanteur, danseur, compositeur, parolier et producteur, fut considéré comme le pionnier de la comédie musicale moderne ; sa statue est visible aujourd'hui à Times Square. Il régna sur Broadway entre 1893 et 1919 avant de laisser la place à deux danseurs éblouissants, Vernon et Irene Castle, qui furent le modèle des couples au théâtre et au cinéma. Fred Astaire incarnera plus tard Vernon Castle au cinéma dans *La Grande Farandole* en 1939.

Une autre origine du *musical* est celle des *Folies Bergère* de Paris qui inventèrent en 1872 la revue de music-hall avec des bataillons de femmes en tenue légère. Elles inspirèrent les fameuses *Ziegfeld Follies* de Florent Ziegfeld à Broadway entre 1907 et 1931. Le film du même nom de Vincente Minelli, en 1946, est un hommage à ces spectacles extravagants qui glorifiaient « la jeune femme américaine ». Il s'agissait plus de revues, avec des numéros de chants et de danse distincts, que de comédies musicales unifiées par une intrigue. Il reste que l'influence des *Ziegfeld Follies* sur le théâtre et la danse est restée considérable comme le montre le chef d'œuvre de Stephen Sondheim, *Follies*, chorégraphié par Michael Bennett en 1971, et repris sur les plus grandes scènes du monde [2].

Le *musical* moderne fut la création d'un chorégraphe venu de la danse classique et non des revues populaires. George Balanchine, cofondateur du New York City Ballet après avoir dirigé les Ballets russes de Diaghilev, créa une révolution dans la tradition théâtrale en réglant en 1936 les deux ballets, « Princess Zenobia » et « Slaughter on 10th Avenue », du *musical* de Richard Rodgers et Lorenz Hart : *On Your Toes (Sur les pointes)*. Il sera porté à l'écran en 1936, avec Vera Zorina, l'épouse de Balanchine, puis en 1948 dans *Words and Music*, un *biopic* de Rodgers et Hart, avec Gene Kelly et Vera Ellen. On doit à Balanchine l'intégration des ballets dans l'intrigue de la pièce pour exprimer l'évolution des personnages qui se contentaient auparavant de chanter. Désormais, ils dansent, en solo, en pas de deux ou avec toute la troupe. On notera que le chorégraphe classique considérait que le plus grand danseur qu'il connaissait était Fred Astaire, bien qu'il ne l'ait jamais dirigé à la scène ou à l'écran.

Balanchine fut suivi à Broadway par Agnes DeMille qui fut la chorégraphe d'*Oklahoma* en 1943, puis de *Carousel* en 1945 dont le *Dream Ballet* magistral fut repris dans la version filmique de 1954. Ces deux *musicals* furent les plus grands succès de Richard Rodgers, cette fois avec le librettiste Oscar Hammerstein. Elle chorégraphia également *Nymph Errant* de Cole Porter en 1933, *One Touch of Venus* de Kurt Weil en 1943, *Brigadoon* de Frédéric Løwe en 1947, et de nombreux *musicals* dont *Gentlemen prefer Blondes* de Jule Styne, en 1949, porté à l'écran en 1953 avec Marilyn Monroe.

Après Balanchine et DeMille, le chorégraphe le plus renommé est Jerome Robbins en raison du succès mondial de *West Side Story*. Il conçut son adaptation cinématographique en 1961 après avoir dirigé les danses du *musical* de Léonard Bernstein en 1957. Robbins avait dansé dans des spectacles dirigés par Balanchine, mais il devint un créateur autonome avec *On the Town*, du même Léonard Bernstein en 1944 ; la pièce sera adaptée en 1949 par Gene Kelly et Stanley Donen et révolutionnera la comédie musicale au cinéma. Robbins s'associera à Balanchine pour diriger le New York City Ballet en 1948. Parmi ses chorégraphies, *The King and I*, de Rodgers et Hammerstein en 1956, *Bells Are*

**CONFERENCE**

« **Jean François MATTEI et la représentation du Monde  
dans la Comédie Musicale américaine** »

par **Hervé CASINI**, Docteur en littérature française à Aix-Marseille Université  
et Secrétaire Général du Museon Arlaten

**TEXTES A LIRE EN AMONT DE LA CONFERENCE**

*Ringin* de Jule Styne la même année, *Gipsy* de Jule Styne et Stephen Sondheim en 1959, ou *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, toujours de Sondheim, en 1962.

Bob Fosse, qui commença sa carrière avec des films musicaux comme *Kiss Me Kate* (1953), *My Sister Eileen* (1955) ou *The Pajama Game* (1957), imposa sa chorégraphie ironique et jazzy au théâtre et au cinéma. Il dépassa même la notoriété de Jerome Robbins pour devenir le plus grand chorégraphe de *musical* depuis les années cinquante. On lui doit à Broadway, parmi une vingtaine de créations, *Damn Yankees* (1955), *Sweet Charity* (1956), *Pippin* (1972) et *Chicago* (1975), et au cinéma, *Sweet Charity* (1969), *Cabaret* (1972), *All That Jazz* (1979) qui remporta la Palme d'or à Cannes. En 1999, le spectacle *Fosse* conçu par Ann Reinking reprit les principales chorégraphies de Bob Fosse et connut un succès remarquable. On le trouve filmé au théâtre sur un DVD du label Warner Vision sorti en 2002.

L'autre grand chorégraphe de la seconde moitié du XXe siècle fut Michael Bennett, mort prématurément à quarante-quatre ans après avoir révolutionné le monde de Broadway. Il connut un premier succès avec la chorégraphie de *Promises, Promises*, de Burt Bacharach et Neil Simon en 1968, bientôt suivi par les deux chefs d'œuvre de Stephen Sondheim, *Company* en 1970 et *Follies* en 1971, puis par *Seesaw* en 1974. Entre 1971 et 1984, il remporta la plupart des prix décernés pour la meilleure chorégraphie (Tony Award et Drama Desk Award). Mais son plus grand triomphe fut *A Chorus Line*, sur une musique de Marvin Hamlisch. Cette pièce remporta le Prix Pulitzer, la plus haute récompense américaine en matière artistique, et connut 6137 représentations entre 1975 et 1990 à Broadway sans compter ses adaptations dans le monde.

L'action se passe en temps réel lors de l'audition d'une troupe de danseurs qui constituera la *chorus line* d'une comédie musicale à monter. À travers leurs chants et leurs danses, les protagonistes exposent leur vie personnelle devant le chorégraphe qui doit les sélectionner. Il s'agit de l'entreprise la plus audacieuse de la comédie musicale, bien supérieure à son adaptation cinématographique de 1985. L'âme de la danse se trouve révélée par l'âme des danseurs qui se traduit autant par leurs confidences chantées que par leur expression dansée. La chorégraphie de Michael Bennett, qui éclipa presque ses autres réalisations, comme la conception d'ensemble de la pièce, s'avère inoubliable. Certains historiens voient en elle la plus grande comédie musicale de l'histoire de Broadway.

Cette prédominance de la danse dans le *musical* a conduit certains créateurs à construire un spectacle entier sur une suite de ballets. Curieusement, la première tentative fut cinématographique, et non théâtrale. Dans *Invitation to the Dance*, en 1956, Gene Kelly chorégraphia trois ballets, *Circus*, sur une musique de Jacques Ibert, *Ring Around the Rosy*, sur une musique d'André Previn, et *Sinbad the Sailor*, sur la musique de Rimsky-Korsakov pour *Scheherazade*. Cet ensemble de danses sans lien directeur fut un échec commercial, en dépit de sa réussite plastique, et n'eut pas de successeur. En revanche, plusieurs spectacles ont été entièrement dansés à Broadway en fondant le *musical* sur le seul ballet. On compte parmi eux, *Dancin'*, de Bob Fosse en 1978, qui présentait ses chorégraphies sur des musiques allant de Bach (*Chaconne*) à Louis Prima (*Sing Sing Sing !*). On a honoré les plus belles chorégraphies de Jerome Robbins dans l'anthologie *Jerome Robbins' Broadway* en 1989, avec 62 danseurs sur scène, et on a fait de même pour Fosse, en 1999, en hommage à Bob Fosse après sa disparition, avec une troupe de 28 danseurs. L'expérience la plus avancée reste celle de Susan Stroman, avec *Contact* en 2000, un trio de pièces de danse sans livret, sans chansons et sans orchestre, sur des musiques classiques et populaires enregistrées.

**CONFERENCE**

**« Jean François MATTEI et la représentation du Monde  
dans la Comédie Musicale américaine »**

**par Hervé CASINI**, Docteur en littérature française à Aix-Marseille Université  
et Secrétaire Général du Museon Arlaten

**TEXTES A LIRE EN AMONT DE LA CONFERENCE**

Quant à la comédie musicale au cinéma, il s'agit d'une toute autre histoire en raison de la différence des modes de perception du spectacle théâtral et cinématographique. Le premier met le spectateur en présence directe des acteurs, le second le soumet à un enregistrement différé. Il reste que les plus grands chorégraphes ont travaillé à Hollywood et à Broadway, et que les plus célèbres danseurs ont brillé à la scène et sur l'écran. Fred Astaire et Gene Kelly ont commencé leur carrière de danseurs au théâtre avant de devenir des stars de cinéma, et il en a été de même pour les chorégraphes George Balanchine, Jerome Robbins et Bob Fosse.

Les rapports entre les deux arts ont connu leur plus belle expression avec le « Broadway Melody Ballet » de *Singin' in The Rain* en 1952. Il constitue la stylisation achevée des ballets de Broadway et de Hollywood, le cinéma rendant un vibrant hommage au théâtre. On voit un jeune danseur de claquettes qui vient conquérir Broadway : « *Gotta' Sing ! Gotta' Dance !* » Après une première étreinte, dans un night-club écarlate, avec Cyd Charisse, la vamp en robe émeraude qui le quitte pour un gangster, le danseur retrouvera dans un casino, au sommet de sa gloire, cette femme qu'il n'a pas oubliée. Il l'imaginera dansant sur un plateau désert aux lignes de fuite infinies avec son voile de mousseline blanche qui la sculpte au rythme du vent. Mais elle ne lui accordera pas d'attention et disparaîtra à nouveau, laissant notre danseur retourner aux lumières de Broadway. Déjà, un autre danseur arrive à Times Square. La boucle de l'existence se referme sur le double cercle du théâtre et de la danse.

Jean-François Mattéi

---

[1] « *You're nothing but a shadow on film – a shadow – you're not flesh and blood.* »

[2] *Follies* sera créé en France à l'opéra de Toulon les 8, 9 et 10 mars 2013.