

COMÉDIE MUSICALE

BELLS ARE RINGING

Une comédie musicale de
Jule Styne, Betty Comden
et Adolph Green

Mise en scène
Jean Lacornerie

Direction musicale
et transcription

Gérard Lecointe
Percussions Claviers de Lyon



CRÉATION (LYON)

THÉÂTRE DE LA CROIX-ROUSSE

18 au 29 novembre 2013

CONTACTS

Sihem Zaoui

04 72 07 49 43

s.zaoui@croix-rousse.com



un événement
Télérama



SOMMAIRE

Générique	page 2
L'intrigue	page 3
Note d'intention	page 4
Petite histoire de la comédie musicale	page 5
Quant à <i>Bells Are Ringing...</i>	page 8
Qui fait quoi ?	page 9
La musique, L'art de la transcription	page 11
L'univers visuel	page 13
Présentation des maîtres d'œuvre	page 14
Annexes	
Lexique	page 18
Bibliographie	page 21
Quelques films	page 22

COMÉDIE MUSICALE

BELLS ARE RINGING

Jule Styne / Betty Comden / Adolph Green
Jean Lacornerie / Gérard Lecointe

GÉNÉRIQUE

Livret et lyrics

Betty Comden
et Adolph Green

Musique

Jule Styne

Mise en scène

Jean Lacornerie

Direction musicale
et transcription

Gérard Lecointe

Chorégraphie

Raphaël Cottin

Décors

Bruno de Lavenère

Lumières

David Debrinay

Costumes

Robin Chemin

Images

Etienne Guiol

Son

Emmanuel Sauldubois

Avec

Les Percussions
Claviers de Lyon :
Gérard Lecointe
Raphaël Aggery
Sylvie Aubelle
Gilles Dumoulin
Jérémy Daillet

Sébastien Jaudon (piano)

et Gilles Bugeaud (*Sandor*)

Claudine Charreyre
(*Hastings*)

Estelle Danière (*Gwen*)

Quentin Gibelin
(*Docteur Kitchell*)

Sophie Lenoir
(*Ella Peterson*)

Colin Melquiond
(*Blake Barton*)

Julie Morel (*Sue*)

Maud Vandenbergue
(*Olga*)

Jacques Verzier
(*Jeffrey Moss*)

Franck Vincent
(*Inspecteur Barnes*)

Production

Théâtre de la
Croix-Rousse

Coproductio

Les Percussions Claviers de Lyon,
La Clef des Chants, association
régionale de décentralisation
lyrique Région Nord-Pas-de-
Calais, l'Opéra Théâtre de Saint-
Etienne

Avec le soutien d'ATS Studios.

Avec l'aide à la production
d'Arcadi.

Créé par Jerome Robbins
pour The Theater Guild,
avec une chorégraphie de
Jerome Robbins et Bob Fosse.

Présenté en accord avec
TAMS-WITMARK MUSIC
LIBRARY, INC.

Spectacle en français
Chansons en anglais
surtitrées en français

Durée : 2h30 environ
(avec entracte)

BORD DE SCÈNE

**Rencontre avec
l'équipe artistique**
mardi 19 novembre 2013 à
l'issue de la représentation.

CRÉATION

Novembre 2013

Lu 18, Ma 19, Je 21, Ve 22,
Ma 26, Me 27, Je 28,
Ve 29 > 20h
Sa 23 > 19h30
Di 24 > 15h

TARIFS LOCATION

De 5 à 26 €

RENDEZ-VOUS

Portraits d'acteurs

Rencontre avec Jacques
Verzier le 13 nov. à 12h30,
au Studio. Restauration
rapide possible sur place.
Entrée libre, réservation
conseillée au 04 72 07 49 49.

**France Musique au
Théâtre de la Croix-Rousse**
l'émission *42° Rue* présentée
par Laurent Valière sera
réalisée en direct et en
public dimanche 24
novembre à 11h depuis le
plateau de la Grande Salle.
Entrée libre sur réservation
au 04 72 07 49 49.



Une rencontre improbable et pourtant évidente

Ils sont liés par un amour commun pour le téléphone... et pour la musique bien entendu !
ATS Studios est mécène du Théâtre de la Croix-Rousse pour la création de *Bells Are Ringing*.



Théâtre de la Croix-Rousse - Place Joannes-Ambre - 69004 Lyon - infos@croix-rousse.com - tél : 04 72 07 49 50 - fax : 04 72 07 49 51

Le Théâtre de la Croix-Rousse, association loi 1901, est conventionné par la Ville de Lyon, la Direction Régionale des Affaires Culturelles Rhône-Alpes, la Région Rhône-Alpes et est subventionné par le Département du Rhône.
Licences d'entrepreneur de spectacles 1-1054499, 2-1054500, 3-1054505. Siret n° 313 915 019 00050. APE 9001Z

COMÉDIE MUSICALE

BELLS ARE RINGING

betty comden / adolph green
jule / styne jean lacornerie / gérard lecointe

L'intrigue

Ella Peterson est opératrice téléphonique à New York, dans l'entreprise de sa cousine Sue. En relation avec de multiples personnes, elle se prend d'amitié pour la plupart d'entre elles. Ainsi, loin de se contenter de réceptionner et de transmettre les messages, elle s'immisce dans la vie privée de ses interlocuteurs pour les aider.

C'est ainsi qu'elle va se faire "l'ange gardien" du dentiste Joe Kitchell qui a toujours souhaité être musicien (et qui compose ses airs sur ses instruments de médecine), du jeune acteur Blake Barton qui n'arrive pas à trouver un job, et surtout de Jeffrey Moss, un auteur dramatique déprimé qui a du mal à se mettre à écrire.

Mais l'inspecteur Barnes soupçonne l'entreprise "Susanswerphone" d'être mêlée à un réseau de prostitution et décide de mettre le standard sur écoute. Malgré cette surveillance accrue, la jeune Ella usera de tout son talent et adoptera différentes identités pour parvenir à aider le dramaturge dont elle est tombée amoureuse. Elle deviendra ainsi l'inspiratrice de ce dernier pour une pièce dont Joe composera la musique et Blake tiendra le rôle principal.

Jusque dans les années 1960, une interlocutrice téléphonique était chargée de faire l'intermédiaire entre les appelants et les appelés. Lorsqu'une personne s'absentait, elle s'inscrivait sur la liste des «abonnés absents», pour que l'interlocutrice soit au courant. C'est de là qu'est née l'expression «être aux abonnés absents».

Note d'intention

Bells Are Ringing est une fable sur la grande ville, sur le téléphone et sur la solitude. Une fable des années cinquante (déjà) imaginée par des jeunes gens, Betty Comden et Adolph Green, qui étaient en train, avec Bernstein et Stanley Donen, de bouleverser la comédie musicale. Ils s'emparaient de sujets ultra-contemporains pour réenchanter le quotidien. C'est une fable sur les relations virtuelles entre les habitants de New York qui sonne délicieusement "vintage" aujourd'hui, où nous utilisons tous les réseaux possibles (Internet, téléphone et applications Smartphones) pour nous rencontrer. Il est amusant de voir que la problématique est toujours la même : pour séduire, il faut construire un personnage imaginaire et ce personnage a peu de chance de passer l'épreuve de la réalité. Les rencontres réelles sont rares.

Bells Are Ringing est une œuvre optimiste qui confronte implacablement l'imaginaire à la réalité. Son prologue en donne le ton qui commence par la juxtaposition d'une publicité pour un service de secrétariat par téléphone (l'ancêtre de nos répondeurs) avec sa rangée de standardistes impeccables. L'instant d'après, on découvre le bureau crasseux où travaillent les trois seules employées dudit service de répondeur. L'écrivain de pièces à succès dont va tomber amoureuse (par téléphone) notre héroïne se révélera un artiste en pleine dépression. Pourquoi diable alors dire que c'est une œuvre optimiste ? Parce que l'imaginaire l'emporte grâce à une série de personnages marginaux : un dentiste compositeur, une diva enrhumée, un acteur au chômage, un flic au grand cœur, un escroc mélomane et au centre de tous,

notre standardiste amoureuse. Grâce à sa générosité et à son enthousiasme, elle va réussir l'impossible, mettre les uns et les autres en relation et tisser un réseau de solidarité. Nos jeunes librettistes l'affirment dans leur préface : dans les grandes villes anonymes, les gens qui déploient cette force existent vraiment. Jule Styne, qui est un des grands stylistes de Broadway, sous cette ligne d'énergie positive, réussit à construire dans sa partition un savant contrepoint de mélancolie profonde. Il n'y a pas dans *Bells Are Ringing* d'optimisme béat.

Jean Lacornerie, avril 2012

Petite histoire de la comédie musicale

» Sources : *Dictionnaire de la Musique* de Marc Vignal, Larousse

Un article de Wikipedia

<http://www.musicalsworld.net>

<http://www.lacinemathequedeladanse.com>

Si l'on devait chercher l'origine de la comédie musicale, il nous faudrait remonter à l'époque où Jean Baptiste Lully, compositeur du roi Louis XIV, invente la tragédie lyrique entre le 16e et le 17e siècle. Mélange de théâtre, de danse et de chant, le genre est inventé pour distraire la cour et satisfaire les envies dansantes du Roi de France. Mais entre la naissance de ce genre et la première comédie musicale en 1866 s'écoule près de deux siècles. Deux cents ans qui virent la naissance de deux autres genres : l'opérette et l'opéra-comique qui ont cela en commun avec la comédie musicale de traiter des intrigues simples dans un ton s'adressant résolument à un public plus populaire que peut le faire l'opéra. Plus précisément, la naissance de la comédie musicale provient sans doute de la rencontre des auteurs de chansons de Tin Pan Alley à New York avec l'opérette européenne. Là, des émigrants d'Europe s'efforçaient de vendre leurs chansons au plus offrant des directeurs de revue et de music-hall. Ces immigrés s'improvisaient compositeurs, plagiant les thèmes les plus connus d'Offenbach à Franz Lehar, dont l'opérette, *La Veuve joyeuse*, séduisait le public américain.

Une naissance due au hasard :

À la suite de la guerre de sécession, la classe moyenne s'accroît et est en grande demande de divertissement. Les théâtres fleurissent sur Broadway street, dont le Niblo's Garden qui nous intéresse ici. En 1866, le directeur de ce théâtre (William Wheatley) doit monter une tragédie de M. Barras assez difficile, il a peur que le public en attente de quelque chose d'enlevé, boude sa pièce. La pièce ? Une adaptation du *Faust* de Goethe. Souhaitant adapter le texte de manière à attirer le plus de monde possible, il invente malgré lui le genre de la comédie musicale. Au même moment

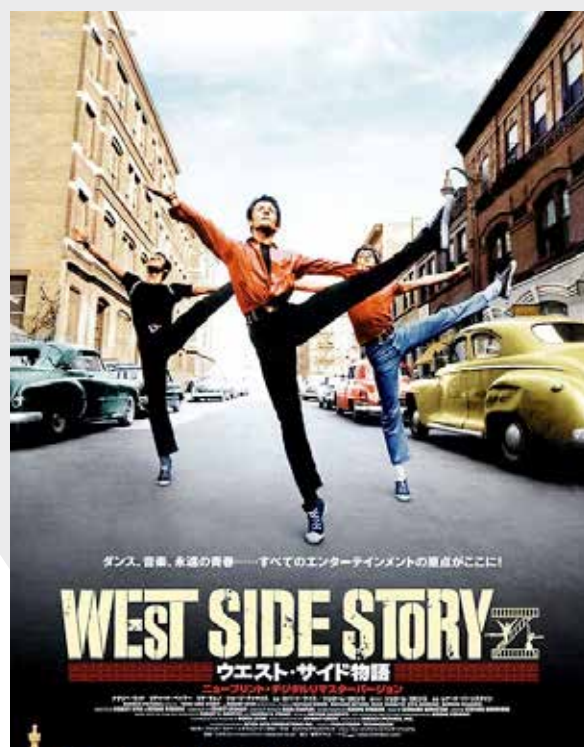
doit se jouer à l'Académie de musique de New York, une pièce avec une troupe de ballet français et leurs décors. Malheureusement pour eux, un incendie détruit l'Académie de musique et laisse la troupe sans lieu de représentation. C'est alors que le directeur du Niblo's Garden décide d'engager cette troupe et de reprendre les décors pour monter la fameuse pièce de M. Barras. Celle-ci dure 5 heures et sera jouée à guichet fermé près de 470 représentations ! Le succès de la pièce ne réside pas dans l'intrigue ou la musique mais dans la cohérence de la mise en scène, du jeu d'acteur et des ballets. Comme nous l'avons dit en introduction, ce n'est pas la première fois que l'on chante et danse en même temps sur scène, mais dans les genres empiriques, les ballets ne font jamais avancer l'intrigue, ce sont des interludes dansés. Ici, les chorégraphies ont un sens et ont pour but de signifier l'action. En 1890, on monte *Voyage à Chinatown*, à partir de danses et de mélodies populaires : nouveau succès.

Le Cinéma Hollywoodien

Il est marquant de constater que c'est avec une comédie musicale, *The Jazz Singer*, que le cinéma parlant fait ses débuts, en 1927. Le cinéma hollywoodien s'intéresse au genre en adaptant notamment *Broadway Melody* mais c'est réellement dans les années 1930 que sont adaptées des comédies ayant un fort potentiel commercial. Pour cela, il faut que l'œuvre puisse plaire au plus grand nombre et même si celle-ci est parfois basique, l'histoire doit être cohérente. Transcendée par des sorciers de la chorégraphie comme Busby Berkeley, par des superproductions et des interprètes prestigieux (Fred Astaire, Ginger Rogers, Judy Garland, Mickey Rooney), la comédie envahit les écrans dans le monde. Citons *Le Grand Ziegfeld*³ de Robert Z. Leonard (1936, musique de Berlin et Donaldson), *En avant la Musique* de Berkeley (1940), *Un Américain à Paris* de Vicente Minnelli (1951, musique de Gershwin). Sur Broadway, les succès continuent, le compositeur Leonard Bernstein créa *On The Town* en 1944 puis *Wonderful Town* en 53 et enfin *West Side Story*⁴ (1957)... *My Fair Lady* (musique de Frederick Loewe) fut présentée en 1956.

Le renouveau des années 1960

Dès les années 1960, la trame des comédies musicales devient plus engagée politiquement. La révolution hippie frappe aussi la comédie musicale : à la périphérie de la mythique Broadway street s'installent plusieurs petites salles, dans lesquels spectacles d'avant-garde et autres happenings musicaux dans l'esprit contestataire du « Flower Power » commencent à fleurir (d'où leur nom de « off-Broadway⁵ »). Parmi ces derniers, l'un accède rapidement aux honneurs d'une scène On-Broadway avant de faire le tour du monde : *Hair*, créé en 1967. Les jeunes qui, depuis de nombreuses années, boudaient la comédie musicale, viennent sans le vouloir de la renouveler, mêlant leurs rythmes (à commencer par le rock 'n' roll et la folk) et leurs idéaux dans des spectacles le plus souvent corrosifs et provocateurs.



1 Extrait : « Make Believe », <https://www.youtube.com/watch?v=RyVvaUQUtpk&noredirect=1>

2 Extrait : « Anything goes », https://www.youtube.com/watch?v=HqO_OgAANgM

3 Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=vf7Nzv0HFOO>

4 Extrait : « America », <https://www.youtube.com/watch?v=Qy6wo2wpT2k>

5 Voir lexique

Un autre genre de comédie musicale fait ainsi son apparition et va générer à travers le monde de nouveaux jeunes émules. Dans la lignée de *Hair* naissent des ouvrages comme *Jacques Brel Is Alive and Well and Living in Paris* de Mort Shuman et Eric Blau en 1968, *Godspell* de Stephen Schwartz en 1971 ou en 1988, *Rent* de Jonathan Larson, transposition contemporaine de *La Bohème* de Puccini à l'époque du sida.

La scène anglaise, berceau de la pop, n'est pas en reste avec *The Rocky Horror Show* en 1973 et surtout un jeune compositeur qui va dorénavant marquer de son empreinte le monde de la comédie musicale, Andrew Lloyd Webber, avec *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* en 1968 et surtout *Jesus Christ Superstar* en 1971. Plus que jamais, la comédie musicale légère et joyeuse permet d'aborder des sujets qui traversent la société contemporaine. La France n'est pas en reste avec *Starmania* de Michel Berger et Luc Plamondon en 1978. Sous-titrée « opéra-rock » cette œuvre n'en reste pas moins une comédie musicale. Au cours des années 80, la qualité des productions a tendance à stagner, souvent sacrifiée au profit d'hypothétiques « recettes » qui ont fait leurs preuves et que l'on n'ose changer, croyant ainsi préserver une certaine rentabilité. Le résultat est une profusion d'ouvrages coulés dans le même moule, dans un style de musique uniformisé, pour ne pas dire aseptisée. Ce qui n'est pas le cas de l'Angleterre où Andrew Lloyd Webber continue à triompher à Londres avec

Evita (1978), *Cats* (1981) et *The Phantom of the Opera* en 1986 (depuis 2006, c'est la comédie musicale la plus jouée en continu à Broadway et ayant amassé le plus de recettes au guichets, avec des revenus de 3,2 milliards de dollars), rejoint bientôt par un compositeur français, Claude-Michel Schönberg, qui réussit avec un succès éclatant l'adaptation en anglais de sa comédie musicale *Les Misérables* (1985).

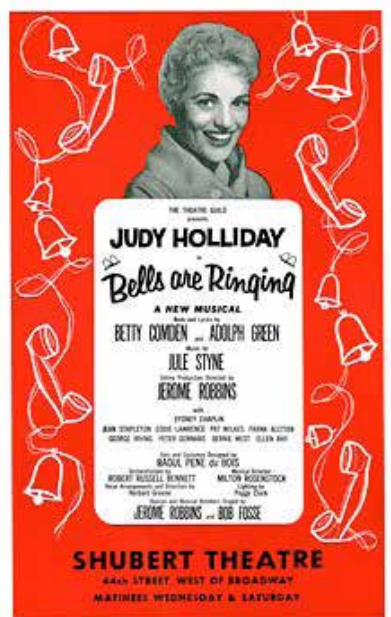
Depuis 2004, New York accueille à l'automne le NY Musical Theatre Festival qui se déroule sur trois semaines. New York reste encore le lieu où la comédie musicale est le plus mise à l'honneur.

En France, on assiste depuis quelques années à un renouveau du genre : *Notre-Dame de Paris* (1998, Cocciant, Plamondon d'après Victor Hugo), *Roméo et Juliette*, *les enfants de Vérone* ou *Mozart, l'opéra rock...*
Et dans le monde ??

La comédie musicale est un genre universel : elle ne se cantonne pas au monde occidental. En Egypte notamment, dès la fin des années 1940, on voit fleurir des comédies musicales filmées. En ex-URSS également et en Chine entre 1930 jusqu'aux années Maoïstes, des œuvres « populistes » voient le jour. Par ailleurs, c'est le cinéma de Bollywood qui remporte la palme de la superproduction de films musicaux capables de rivaliser directement avec le cinéma Hollywoodien.



Quant à Bells Are Ringing...



1ère au Shubert Theater Broadway, en novembre 1956 pour 924 représentations, jusqu'en mars 1959.



Sortie au cinéma, en mai 1960.



Création française *Bells Are Ringing*
Novembre 2013
10 représentations à Lyon.

Qui fait quoi ?

John Kenrich / What is a musical ?

Composer & Lyricist / Compositeur et parolier :

Betty Comden & Adolph Green

Le compositeur et le parolier sont deux figures primordiales de la comédie musicale puisqu'ils sont en charge de la création musicale et de l'écriture des textes chantés. S'ils sont parfois distincts, il peut aussi s'agir d'une seule et même personne. Il arrive également que le parolier soit aussi librettiste (en charge du scénario), les chansons étant totalement imbriquées dans l'histoire.

Souvent, les chansons alternent avec de simples moments musicaux où l'on peut retrouver une thématique musicale différemment déclinée pour servir des tableaux purement visuels ou chorégraphiés.

On retiendra quelques grands noms qui ont réussi à la fois comme compositeurs, paroliers et librettistes : George M. Cohan, Noel Coward, Meredith Willson et Jonathan Larson.

Librettist / Librettiste :

Betty Comden & Adolph Green

Le librettiste est en charge du livret, c'est-à-dire du scénario d'une comédie musicale. Son rôle est fondamental car l'histoire porte la comédie musicale, en constitue l'ossature même si certaines comédies laissent très peu de place aux dialogues parlés (*Cats*, *Le Fantôme de l'opéra*, *Les Misérables*). Ainsi, quelle que soit la place occupée par la musique et les chansons, l'œuvre ne pourra fonctionner sans une réelle cohérence dramaturgique. Le librettiste a donc une place centrale puisqu'il est le garant du succès d'un spectacle : une excellente partition ne sauvera pas un livret médiocre alors qu'une intrigue bien ficelée peut faire oublier les écueils d'une partition.

Director/ Metteur en scène :

1956, Jerome Robbins

2013, Jean Lacornerie

La figure du metteur en scène s'est imposée au fil du temps. Simple regard chargé de superviser les répétitions avant les années 40, il devient un membre essentiel du processus créatif à partir des années 50, au même titre que le librettiste ou le compositeur. Aujourd'hui, ses choix artistiques prévalent majoritairement sur ceux de l'auteur – maître de l'idée initiale – et du producteur qui contribue financièrement à la réalisation du projet.

Choreographer /Chorégraphe :

1956, Jerome Robbins & Bob Fosse

2013 : Raphaël Cottin

Le travail du chorégraphe est principalement visible dans les parties dansées de la comédie musicale mais son rôle s'étend parfois à l'ensemble de la mise en scène. Au-delà des duos ou grands ensembles chorégraphiés qui exigent parfois une certaine technicité, la patte du chorégraphe se retrouve souvent dans toute la gestuelle et les postures corporelles des comédiens, donnant ainsi énergie et cohérence artistique au spectacle.

Set designer / Scénographe :

1956, Raoul Pene du Bois

2013, Bruno de Lavenère

Jusqu'aux années 70, les décors de comédies musicales étaient essentiellement composés de toiles peintes qui suggéraient des effets de profondeur ou de volume en créant des illusions optiques grâce à la technique du trompe-l'oeil. Mais l'exigence de réalisme s'est progressivement imposée, faisant évoluer le travail du scénographe vers des constructions en 3 dimensions, plus imposantes mais aussi plus minutieuses et inventives, le tout prenant de fait une part croissante dans le budget des comédies musicales. Si certains effets scéniques peuvent contribuer au succès ou à l'échec d'un spectacle, son, éclairage et décors doivent avant tout donner à l'œuvre une atmosphère singulière tout en fonctionnant de manière efficace.

Costume designers / Costumier :

1956, Raoul Pene du Bois

2013, Robin Chemin

Les habits sont souvent créés sur mesure par un costumier qui doit tenir compte aussi bien de l'aspect esthétique que pratique. Pour ce faire, il lui faut d'une part s'imprégner du contexte de l'œuvre et des choix de mise en scène mais aussi prendre en compte l'usage spécifique et répété qui sera imposé au vêtement. Cela influe sur le choix des matières, tissus et couleurs qui doivent allier confort et robustesse pour ne pas se délayer, se déformer ou gêner les mouvements des comédiens. Le costumier doit donc réussir à restituer l'esprit de la comédie musicale en conjuguant créativité, originalité et qualité.

Lighting Designer / Créateur Lumière :

1956, Peggy Clark

2013, David Debrinay

Bien que peu reconnue et souvent assimilée à la scénographie dans son ensemble, la lumière est un élément fondamental qui va permettre de révéler, souligner, mettre en valeur tel ou tel aspect du spectacle (costumes, décors, acteurs...), de créer une ambiance ou un climat particulier, et pouvant même parfois devenir un élément dramaturgique à part entière. Le métier de créateur lumière est donc crucial et tend à devenir de plus en plus sophistiqué et précis grâce aux nouvelles technologies (diodes, LED, etc.).

Sound Designer / Créateur Son :

2013, Emmanuel Sauldubois

Quasi inexistant avant les années 50, le métier de créateur son a progressivement vu le jour avec les progrès de l'acoustique et les nouvelles techniques de sonorisation. Aux simples micros disposés sur un plateau ont succédé des systèmes d'amplification complexes et perfectionnés permettant une portée du son plus étendue, une qualité accrue des voix comme de la musique et donc davantage de plaisir et de confort pour l'auditeur. L'évolution de la pratique exige du créateur son, outre un matériel sophistiqué et adéquat, de solides connaissances techniques.

Orchestrator / Orchestrateur :

1956, Robert Russell Bennett

2013, Gérard Lecoine

L'orchestrateur intervient à partir de la création du compositeur. Son travail consiste à adapter la partition musicale en vue d'optimiser le rendu orchestral. Il existe souvent plusieurs orchestrations d'une même comédie musicale. A titre d'exemple, on peut citer la mélodie de *Shall we dance* écrite par Richard Rodgers mais rendue célèbre par l'orchestration de Robert Russell. Jouissant d'une certaine liberté, l'orchestrateur doit cependant tenir compte de la présence des chanteurs et ne pas écraser les voix par une orchestration trop imposante; de même son interprétation ne doit pas dénaturer l'œuvre. Il est parfois lui-même à l'initiative du thème d'ouverture et des éventuels intermèdes musicaux entre les scènes.

La musique

L'art de la transcription

Dans la culture musicale occidentale, quelle chance ont les pianistes et les violonistes d'avoir à leur disposition un répertoire légué par 300 ans d'histoire musicale immensément riche. Et de fait, cela marquera l'apprenti pianiste ou violoniste dans sa propre histoire. Mais il est des instruments qui n'ont pas eu, en ce début de 21ème siècle, cette chance. La percussion, pourtant le plus vieil instrument du monde, a été complètement oublié durant cette période, pour des raisons que les musicologues ont maintes fois expliqué. Cette famille d'instruments, qui est aussi dans de nombreuses civilisations l'essence même des cultures, fait enfin son apparition, hormis les timbales et des petites percussions déjà utilisées au 19ème siècle, au milieu du siècle dernier. Edgar Varèse, et les musiciens de Jazz, les mettent enfin sous les feux de la rampe, et à partir de ce moment là, plus d'arrêt dans l'évolution de l'écriture, mais également dans la facture des percussions. Plus particulièrement, les Vibraphones, Xylophones, et Marimbas se perfectionnent ; leur tessiture, leur qualité acoustique, leur solidité, sont étudiés avec beaucoup plus de soins. Mais la littérature qui leur est dédiée, reste en 1980 encore bien maigre. Certes au Xylophone et au Marimba on trouve beaucoup de musiques populaires, le jazz fait les beaux jours du Vibraphone, et les compositeurs les emploie de plus en plus fréquemment dans leur composition, mais de répertoire réellement solistique, rien ! Ou très peu de choses. Alors la transcription fait son apparition, comme au 19ème siècle où l'on a transcrit énormément d'oeuvres, finalement par pragmatisme, pour que celles-ci puissent être connues de tous; la radio et le phonogramme n'existant pas, c'était les pianos, les fanfares ou harmonies qui faisaient connaître au peuple d'alors, les chefs d'oeuvre que tout le monde écoute aujourd'hui sur sa chaîne haute fidélité. Même pragmatisme pour les percussionnistes que l'on dit classiques, ressentant un besoin d'aller rechercher leur histoire musicale dans le répertoire de leur propre culture, et au delà, de faire connaître au public la beauté sonore de leurs instruments grâce à des musiques universelles et ancrées dans nos mémoires collectives. C'est ce pragmatisme et cette

démarche artistique qui m'ont poussé à étudier et réaliser l'Art de la Transcription.

Mon choix des oeuvres transcrites pour les Percussions Claviers de Lyon a toujours suivi une même ligne artistique : comment le compositeur, avec la panoplie de nos instruments, aurait réagi à un tel travail et qu'en aurait-il fait. En clair, l'adaptation d'une oeuvre pour d'autres instruments que ceux utilisés à l'origine, ne doit pas simplement relever d'un simple plaisir égoïste. C'est pour moi un véritable travail de réflexion, sur le choix de la pièce, une grande connaissance du compositeur, sa biographie, son oeuvre, les circonstances de la composition et de la création de ladite oeuvre. Ensuite, le travail de transcription, ou plutôt d'orchestration, ne doit pas dénaturer ou défigurer la composition originale. Cela doit être une nouvelle lecture, un nouveau regard, mais le message



© O.Perriraz

musical ou la force dramaturgique de l'original doit être absolument préservée.

Il est ainsi des oeuvres dont la force musicale ne peut être transmise que par le ou les instruments que le compositeur a lui-même utilisés à l'origine. Le plus bel exemple est celui de Chopin : comment imaginer ses pièces pour piano sur n'importe quel autre instrument ? C'est impossible, ou alors l'essence même de l'écriture musicale serait défigurée. A l'inverse, et à mon sens, d'autres grands compositeurs, comme Bach par exemple, ont écrit une musique universelle, où l'instrumentation n'était la conséquence que des outils à disposition à un moment donné. L'instrument devient donc le vecteur de la pensée musicale du compositeur ; avec une sonate de Bach par exemple, on peut avoir la même force d'expression avec un violon ou un marimba ; il n'y a pas là hérésie à faire ce travail. Même raisonnement avec le *3ème Concerto Brandebourgeois*, où on retrouve dans la masse des instruments à percussion, la même unité que dans un orchestre à cordes ; et l'on retrouve avant tout dans ces concertos, la puissance incroyable de démonstration d'écriture musicale de Bach, que ce soit joué sur n'importe quel instrument. C'est d'ailleurs là que l'on peut juger du génie du créateur ! Même universalité chez Ravel et Debussy qui, dans leur écriture, ont vraiment eu une réflexion sur les sons, les résonances, les modes de jeux, les harmoniques etc. ... leurs instrumentations sont celles que l'on connaît aujourd'hui, et elles correspondent à une époque, voire à des modes. Si Ravel vivait aujourd'hui, ses orchestrations seraient certainement différentes, et il serait indéniablement sensible à ce qu'est devenu la percussion dans la musique dite occidentale. Il est, dans l'histoire de la musique, de magnifiques transcriptions ou plutôt relecture, et on cite toujours et à raison, celle pour orchestre des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky ; c'est dans cet esprit que, modestement, les Percussions Claviers de Lyon proposent l'Art de la Transcription.

Gérard Lecointe.



L'univers visuel

Voici quelques exemples de l'univers visuel qu'Etienne Guiol a développé pour *Bells are Ringing* :



Présentation des maîtres d'œuvre

Betty Comden & Adolph Green



» 1 Extrait : « Singing in the rain »,
<https://www.youtube.com/watch?v=D1ZYhVpdXbQ>

Paroliers et écrivains pour la scène, la télévision et le cinéma, ils incarnent le plus long partenariat artistique de l'histoire musicale de Broadway. Betty Comden (1915-2006) est née à Brooklyn et a étudié à l'université de New York, avant d'entrer dans le show business comme chanteuse dans des petits clubs et cabarets. Adolph Green (1915-2002) est également né à New York et a commencé comme acteur. Il a formé, avec Judy Holliday, un groupe appelé "The Revuers" qui présentait des parodies musicales des événements courants. Comden et Green ont écrit leurs propres ouvrages. La plupart ont été utilisés lors de leur association avec Leonard Bernstein, leur colocataire du Green College, pour *On The Town* (1944) où Green et Comden ont aussi joué. Cette même année, ils ont joué dans quelques scènes du film musical *Greenwich Village* (1944), mais c'est principalement dans l'écriture que leur futur se dessinait. Comden et Green ont collaboré avec le compositeur Morton Gould pour *Million Dollar Baby* (1945), puis sont allés à Hollywood où ils ont écrit les scénarios et/ou chansons de : *Good News !* (1947), *Take Me Out To The Ball Game* (1949), *On The Town* (1949),

Singin' In The Rain (1952)... Ils sont retournés à Broadway et ont écrit les chansons de la revue *Two on the Aisle* (1951), leur première collaboration avec le compositeur Jule Styne. Le duo fit de nouveau équipe avec Bernstein pour le succès de *Wonderful Town* (1953) et ils firent une série de spectacles avec Styne : *Peter Pan* (1954), *Bells Are Ringing* (1956), *Do Re Mi* (1960), *Hallelujah Baby !* (1967)...

Leurs autres crédits musicaux de Broadway sont le livret d'*Applause* (1970) et la partition de *A Doll's Life* (1982).

Leurs paroles, livrets et scénarios sont ancrés dans la traditionnelle comédie musicale, mais ils ont une énergie et une allégresse qui les empêchent d'être datés. Beaucoup pensent à tort que Comden et Green étaient mariés. Betty était la conjointe de Stephen Kyle et la femme d'Adolph était l'actrice et chanteuse Phyllis Newman.

Jule Styne



Jule Styne fait partie de la poignée de compositeurs qui ont bâti le théâtre musical américain, avec à son actif la partition d'un grand nombre de ce qu'on appelle les classiques de Broadway (ces spectacles joués années après années) tels que *High Button Shoe*, *Gentlemen Prefer Blondes* (*Les hommes préfèrent les blondes*), *Peter Pan*, *Bells Are Ringing*, *Subways are for sleeping*, *Funny Girl* et *Hallelujah Baby !* (couronné par les Tony Awards). De 1949 à 1974, Broadway voit presque chaque saison la création d'une partition de Jule Styne, la plupart du temps en collaboration avec le tandem à succès Betty Comden et Adolph Green. Certaines années deux ou trois de ses spectacles se donnent simultanément. Son plus grand succès est sans doute *Gypsy* sur des paroles de Stephen Sondheim.

De son vrai nom Julius Kerwin Styne, il naît le 31 décembre 1905 à Londres dans l'East End. Sa famille émigre aux Etats-Unis en 1912. Enfant prodige, il se produit comme pianiste concertiste dès l'âge de 10 ans avec de grands orchestres américains (Chicago, St. Louis, et Detroit). En 1921, à 16 ans, il écrit une chanson pour Mike Todd qui démarre alors lui aussi sa carrière de producteur. *The Moth and the Flame* est le premier des 1500 titres qu'il écrit par la suite. A Hollywood, il compose beaucoup pour Franck Sinatra en collaboration avec le parolier Sammy Cahn. En 1955, il remporte l'Oscar de la meilleure chanson avec le film de Jean Negulesco, *Three Coins In A Fountain*. On retient parmi les titres qu'il écrivit pour Broadway : *Diamonds Are a Girl's Best Friend*, *The Party's Over*, *Let Me Entertain You* et *People*. Il a fait la carrière de grands interprètes comme Carol Channing, Judy Holliday, Mary Martin, Ethel Merman, Carol Burnett, Nanette Fabray, Phil Silvers et Barbra Steisand. Parmi les nombreuses distinctions qu'il a reçu, on note « Songwriters Hall of Fame » en 1972 et « Theatre Hall of Fame » en 1981.

Il meurt le 20 septembre 1994 à New York.

» 1 Extrait : « Don't rain on my parade »,
<https://www.youtube.com/watch?v=buyQaGn3078>

Jean Lacornerie



Jean Lacornerie s'est formé auprès de Jacques Lassalle au Théâtre national de Strasbourg de 1987 à 1990 puis à la Comédie-Française comme secrétaire général de 1990 à 1992. Il fonde à Lyon la compagnie Ecuador en 1992 et s'intéresse tout particulièrement aux écritures contemporaines en mettant en scène Carlo Emilio Gadda, Daniele Del Giudice, Guy Walter, Copi et Anatoli Mariengof.

A partir de 1994, il explore en compagnie de Bernard Yannotta les formes du théâtre musical, avec notamment : *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* de Michael Nyman, *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein et *Mahagonny* et *Happy End* de Kurt Weill et Bertolt Brecht.

En 2002, il prend la direction du Théâtre de la Renaissance où il assure la première française d'ouvrages du répertoire américain du XXe siècle : *Of Thee I Sing* de George Gershwin et, en coproduction avec l'Opéra de Lyon, *One Touch Of Venus* et *Lady In The Dark* de Kurt Weill ainsi que *The Tender Land* d'Aaron Copland.

Il a été nommé à la tête du Théâtre de la Croix-Rousse en décembre 2010 pour y mener un projet original dédié au croisement du théâtre et de la musique, de l'opéra de chambre à la comédie musicale. Il y présente en décembre 2011 une version concert de *West Side Story* de Leonard Bernstein, entouré des Percussions Claviers de Lyon et des Solistes de Lyon-Bernard Tétu.

En mai 2012, il revisite avec Jean-Paul Fouchécourt, *Mesdames de la Halle*, une opérette d'Offenbach. En parallèle, il continue son exploration de la comédie musicale avec *Broadway Melody*, spectacle présenté en décembre 2012 et *Bells Are Ringing* qu'il créera en novembre 2013.

Gérard Lecointe

Percussions Claviers de Lyon



Membre fondateur et directeur artistique des Percussions Claviers de Lyon, il est aussi enseignant transmetteur engagé, promoteur actif de la création musicale et compositeur arrangeur éclectique. Cette existence foisonnante prend racine dans les années 70 au CNR de Lyon puis à partir de 1980 au CNSM de Lyon où il suit l'enseignement de François Dupin, après avoir entrepris des études pianistiques orientées vers le jazz. Au cours de cette formation déterminante il explore les techniques d'écriture et d'orchestration auprès de Gérard Gastinel. Au terme de leur cursus, cinq étudiants se regroupent pour créer les Percussions Claviers de Lyon. Il réalise ses premiers arrangements pour l'Ensemble : des transcriptions d'œuvres de Claude Debussy et de Maurice Ravel qui façonnent d'emblée la singularité du "son PCL". Il effectue ensuite un travail important sur *West Side Story* présenté à Leonard Bernstein qui donne son assentiment. Bien que mobilisé par les activités naissantes des Percussions Claviers de Lyon, il devient l'un des principaux percussionnistes de l'Orchestre de l'Opéra National de Lyon dès sa création en 1983 et le reste jusqu'en 1998. Il travaille alors avec John Eliot Gardiner et Kent Nagano. Il devient par ailleurs percussionniste soliste de l'ensemble de musique contemporaine Forum créé par Mark Foster en 1984, puis de l'Ensemble Orchestral Contemporain dirigé par Daniel Kawka depuis 1997. De 1994 à 2002, il est co-directeur du FIPA (Forum International des Percussions en Auvergne) avec Claude Giot, Jean Geoffroy et Frank Tortiller. A partir de 1998, les activités croissantes de l'Ensemble l'éloignent peu à peu des métiers de l'orchestre. Depuis la création des Percussions Claviers de Lyon il aura réalisé plus d'une centaine d'arrangements pour l'Ensemble ou pour d'autres formations percussives. Mais depuis plusieurs années, c'est aussi vers la composition qu'il se tourne.

Etienne Guiol



« Originaire de la petite ville de Chartres, je me suis formé à l'art et à l'esthétique grâce à la fameuse cathédrale datant du XIIe siècle. Entre art ancien, religieux, puis moderne, j'ai fait mon parcours artistique avec comme fil conducteur le dessin. A mon sens, il n'y a pas réellement de différence entre l'art du vitrail, l'art de la peinture, l'art de la bande dessinée ou l'art de la vidéo d'animation : ce sont tous des arts de l'image.

De fil en aiguille, l'art italien est intervenu et j'ai passé beaucoup de temps à Rome, Venise... en tant que dessinateur "classique", amassant des carnets entiers de notes et croquis. Puis c'est à Lyon, à l'école Emile Cohl, que j'ai découvert l'art du dessin animé ou de l'animation, l'art du dessin en mouvement, celui qui a une âme par définition. J'ai réalisé un court métrage de fin d'études qui a fait son chemin dans plusieurs festivals internationaux et j'ai voulu orienter l'art de l'animation dans d'autres voies que celle de la télévision ou du cinéma. C'est donc vers le théâtre que je me suis tourné, là où plusieurs arts se mélangent, là où l'on travaille avec plusieurs disciplines afin de créer une oeuvre complète. »

Lexique

Backstage musical

Comédie musicale montrant les coulisses d'un spectacle en train d'être répété.

Le Book

Le book est ce que l'on appelle le « livret » en français. Mais si les livrets d'opéras sont généralement l'œuvre d'un seul librettiste, dans le monde du musical les compétences sont réparties, et souvent l'auteur du book, c'est-à-dire du texte parlé, n'est pas l'auteur des lyrics, soit les textes des chansons. Certains artistes développent toutefois une double (voire triple) compétence : Sondheim est à la fois compositeur et lyricist et parolier avec *The Sound of Music*, *Oklahoma* ! Oscar Hammerstein, lui aussi développe ses multiples talents de lyricist et librettiste dans de nombreuses créations.

Book Musical

Comédie musicale dans laquelle l'intrigue importe davantage que ses éléments constitutifs, qui lui sont tous subordonnés.

Bow music

Pot-pourri joué par l'orchestre juste après la dernière scène de la comédie musicale, pendant que la compagnie vient saluer (« to bow » en VO) sur un rythme très étudié. Dans le monde du musical, les saluts doivent être énergiques afin de galvaniser le public. Dans certains shows, la troupe entière reprend même une chanson de la soirée au moment des saluts, histoire de déclencher un regain d'applaudissements, voire une standing ovation. A noter que certains musicals avec issue tragique (*West Side Story*, *Sweeney Todd*) sont dispensés de bow music : un pot-pourri joyeux ferait mauvais genre après tant de sang !

Burlesque

Spectacle parodique dérivé de la variety et prenant la forme soit de sketches, soit de petites pièces de théâtre comique ou coquine. Le burlesque évoluera pour constituer une soirée hétérogène formée de différentes parties sans lien les unes avec les autres, et il intégrera des numéros de strip-tease dans les années 1920, signe d'un déclin qui deviendra manifeste dans les années 1930.

Comedy song

Chanson dont la mélodie aux contours assez simples met en valeur des paroles farcies de jeux de mots et de plaisanteries, généralement, elle se parle plus qu'elle ne se chante.

Chorus

Dans le contexte du musical, le mot a deux significations possibles. Il peut désigner le refrain d'une chanson, soit sa partie AABA qui est généralement emblématique - c'est sur elle que les jazzmen vont effectuer leurs variations. Mais le « chorus » est aussi le groupe de chanteur et/ou de danseurs qui chantent/dansent ensemble dans un spectacle, soit un « chœur » comme à l'opéra. Les personnages d'*A Chorus Line* passent ainsi une audition pour figurer dans le chorus d'un show : ils ne sont pas destinés à devenir solistes.

Concept musical

Comédie musicale tournant autour d'un thème sans raconter d'histoire linéaire.

Eleven o'clock song

Littéralement : chanson de 23 heures pétantes. Se dit d'une chanson marquante qui n'apparaît que dans les dernières scènes d'une comédie musicale, à une heure avancée. *Send in the clowns* dans, *A Little Night Music* en est un exemple.

Extravaganza

Grand spectacle de théâtre musical avec de nombreux effets de machinerie et d'éclairage, de plantureux tableaux vivants et d'innombrables danseuses, éléments qui impliquent une intrigue proprement « extravagante ». Les extravaganzas ont connus une vogue durable au cours de la deuxième moitié du 19^e siècle. *The Black Crook* en est l'exemple le plus fameux.

List song

Chanson bâtie sur une énumération. Cole Porter est passé maître dans ces numéros qui tablent sur l'effet hilarant de la répétition mâtinée de surenchère poético-satirique. Il le pousse à son paroxysme dans *De-Lovely*, *Let's Fall in Love* et *You're the Top*, où défile tout ce qui était au « top » en 1934, date de création d'*Anything goes* « T'es Mahatma Gandhi / T'es la National Gallery, / T'es le salaire de Garbo, / t'es au top ! ».

Lyrics

Parole d'une chanson. En lien avec ce que les allemands appelaient la Lyrik, c'est-à-dire tout texte poétique, le terme souligne le caractère plus « lyrique », c'est-à-dire plus musical et poétique (avec rythme et contraintes métriques), des paroles chantées par opposition au texte parlé. L'auteur des lyrics est le lyricist, soit le « parolier ».

Off Broadway / Off Off Broadway

Le terme « Off Broadway » date des années 1950, quand les dramaturges et les metteurs en scène se sont élevés contre le formatage consensuel imposé par les théâtres privés de Time Square et ont prôné un théâtre plus contestataire. Cela s'est traduit par un déplacement géographique (les productions Off Broadway ont lieu dans des salles des quartiers sud, à SoHo, ou Greenwich Village) et un redimensionnement des moyens (autres grilles salariales et autres budgets). À cela s'ajoute une distinction d'échelle : les productions de Broadway (le « In ») doivent avoir lieu dans des théâtres d'au moins 500 places, celles du Off dans des salles pouvant accueillir de 100 à 500 spectateurs. Et c'est en réaction à « l'embourgeoisement » du Off qu'est né le « Off Off Broadway » dans les années 1960 : on désigne ainsi le théâtre alternatif joué dans des salles de moins de 100 sièges. Ces dénominations valent aussi pour les musicals, certains succès du Off ayant fait la nique aux grosses productions du In : *Hair*, *The Fantasticks*, *Nunsense* ou *Ooh ! Calcutta !* offrent quelques exemples du dynamisme insufflé par les productions Off Broadway dans l'histoire du genre.

Reprise

Attention : « faux amis » ! Le terme anglais ne correspond pas au terme français « reprise » qui désigne une nouvelle production d'une œuvre déjà créée – les anglophones appellent cela des « revivals » (voir ci-dessous). Nous parlons ici d'un autre type de reprise. Dans l'économie du musical, qui ne doit rien laisser perdre, une bonne chanson s'exploite comme un filon. On la fera donc entendre plusieurs fois au cours du spectacle afin qu'elle marque la mémoire des spectateurs. Il est ainsi courant que la meilleure chanson du premier acte fasse une réapparition écourtée dans le deuxième, mais il faut toujours que cette reprise soit justifiée par la situation. Les auteurs travaillent donc dans ce sens et cela confère aux chansons un rôle structurant et dramaturgique important. À noter que le procédé de la « reprise » existait déjà dans l'opérette européenne.

Revival

Littéralement : « renaissance », le mot désigne la reprogrammation d'une comédie musicale, avec une nouvelle mise en scène, de nouveaux décors et costumes et une nouvelle distribution. Les orchestrations sont souvent retouchées à l'occasion, voire les partitions elles-mêmes. Plus une œuvre est populaire, plus elle connaît de revivals au fil des ans.

Revue

Grand spectacle dont la forme se souvient du vaudeville car il s'agit d'une suite de numéros. Mais la soirée comporte souvent un fil thématique et une cohérence parfois assurée par le recours à des chansons d'un même tandem compositeur/parolier. Les revues sont les spectacles les plus en vogue pendant les 30 premières années du 20^e siècle à Broadway, où elles étalent un luxe toujours plus insolent. La crise de 1929 leur portera un coup fatal.

Show stopper

Littéralement : « stoppeur de show ». Se dit d'une chanson tellement appréciée du public que ce dernier applaudit à tout rompre et oblige les interprètes à bisser la chanson... ce qui interrompt le déroulement du spectacle.

Song

Littéralement « chanson ». C'est l'ingrédient de base de la comédie musicale et de la revue. Le terme ne désigne pas simplement un numéro musical chanté par un artiste mais tout passage chanté (et éventuellement prolongé d'une danse sur le même matériau mélodique).

Standard

Les « standards » du jazz ou de la pop music sont les titres les plus célèbres du genre, susceptibles d'être repris par des artistes de différents styles. Le théâtre musical ayant dominé le monde de la chanson aux USA pendant toute la première moitié du 20^e siècle, beaucoup de standards nés à cette époque proviennent des musicals – le phénomène est évident dans le domaine du jazz où des titres célèbrissimes comme *My Funny Valentine*, ou *Summertime*, repris est varié à l'infini par les jazzmen, sortent de comédies musicales signées Rodgers ou Gershwin.

Torch song

Chanson sentimentale qui demande à son interprète une grande intensité d'expression.

Underscore

L'Underscore (littéralement « partition d'arrière-plan ») est un passage musical joué en « toile de fond » d'un dialogue.

Bibliographie

Bibliographie utilisée pour la rédaction de ce dossier pédagogique :

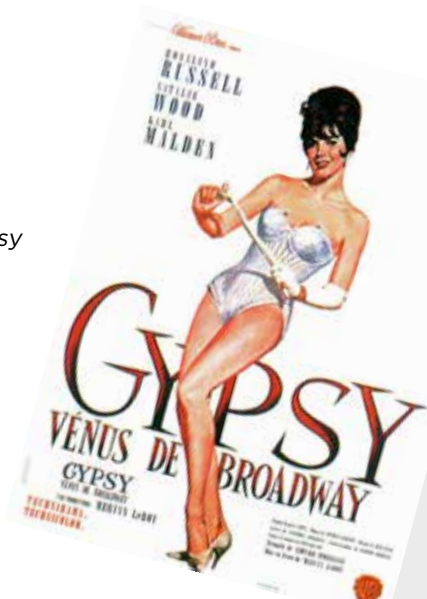
- > *Comédie musicale : les jeux du désirs, de l'âge d'or aux réminiscences*,
Sous la direction de Sylvie Chalaye et Gilles Mouëllic, Presses universitaires de Rennes,
coll. « Le Spectaculaire », janvier 2009
- > *Histoires de comédies musicales*,
Patrick Niedo, Beau livre, décembre 2010
- > *La comédie musicale*,
Michel Chion, Les petits cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma, SCEREN-CNDP, novembre 2002
- > *La comédie musicale : du «Chanteur de jazz» à «Cabaret»*,
Patrick Brion, La Martinière Paris, 1993
Musical Theatre : A History
- > *La comédie musicale, Mode d'Emploi*,
Alain Perroux, Avant-Scène Opéra, 2009
- > *Dictionnaire de la Musique*,
Marc Vignal, Larousse
- > <http://www.musicalsworld.net>
- > Wikipedia, article soundpainting
- > Le TSO Tours Soundpainting Orchestra, www.soundpainting.com
- > Chaîne Youtube du Théâtre de la Croix-Rousse avec les liens mentionnés dans ce dossier :
http://www.youtube.com/playlist?list=PLVFzlh_iB52dgR__baoSKAhLLv2Zuh1B6

Quelques films

Les hommes préfèrent les blondes



Gipsy



On the town



The Band Wagon



Chantons sous le pluie

