

CHATELET!



© Johan Persson

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

TOP HAT

**MUSIQUE ET PAROLES D'IRVING BERLIN
D'APRÈS LE FILM TOP HAT (RKO PICTURES)**

ADAPTÉ POUR LA SCÈNE PAR MATTHEW WHITE ET HOWARD JACQUES

DU 15 AVRIL AU 3 MAI 2026

Représentations en soirée

mercredi 15 avril 2026 – 20 h

jeudi 16 avril 2026 – 20 h

vendredi 17 avril 2026 – 20 h

Recommandé à partir de la 6^e

Durée 2h40 (entracte compris)

Langue Anglais

Surtitre Français

Tarifs 12 € par élève

Accompagnateurs gratuits dans la limite d'un accompagnateur pour 10 élèves

SOMMAIRE

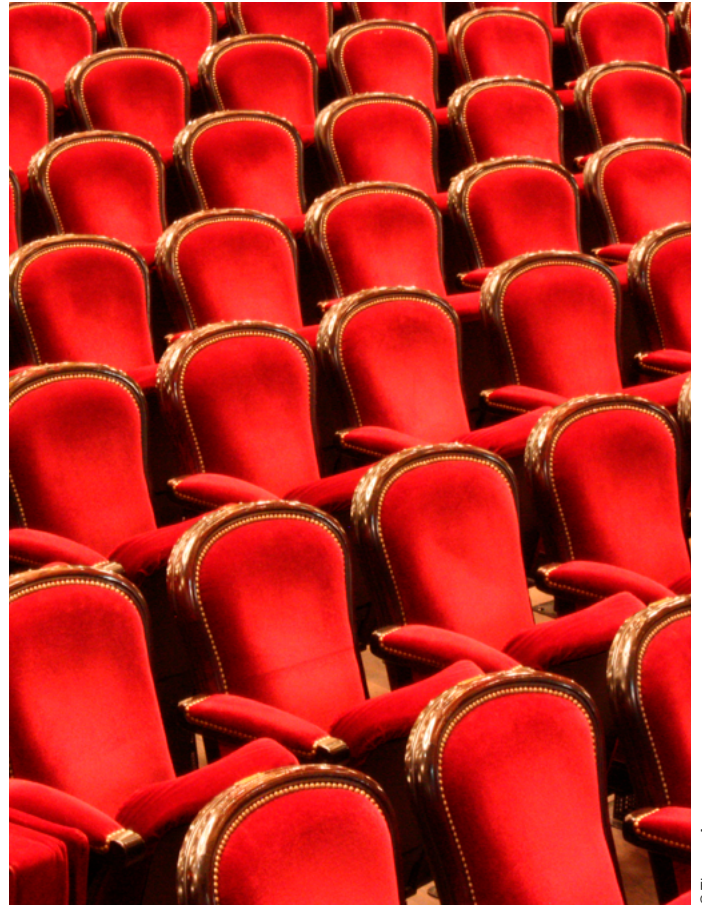
Quelques rappels	3
Générique et distribution	4
<i>Top Hat</i>, un succès cinématographique	5
Synopsis	
Irving Berlin : des compositions devenues cultes	
Les coulisses du film	
Fred Astaire et Ginger Rogers, un duo mythique	
<i>Top Hat</i>, des scènes d'Hollywood au Théâtre du Châtelet	11
Quelques différences avec le film	
Une partition élargie	
Les décors	
Les chorégraphies et costumes	
La comédie musicale : présentation du genre	23
Histoire et caractéristiques	
À la découverte de l'art des claquettes	
<i>Top Hat</i>, une source d'inspiration	27
Quelques distinctions sémantiques	
Focus sur <i>La La Land</i>	
Biographies	32
Ressources pédagogiques	35
Renseignements	36

QUELQUES RAPPELS

Pour la plupart des élèves, cette sortie constitue une première. Il est important que chacun réalise l'investissement immense que nécessite la réalisation d'un spectacle, tant de la part des artistes, des techniciens que de tous les personnels impliqués. L'attention et le silence seront donc de mise durant la durée du spectacle pour apprécier, ou ne pas aimer, et aussi par respect pour les artistes sur scène et le public au milieu duquel seront placés les élèves. Aucune sortie ne sera tolérée au cours du spectacle.

Quelques rappels avant l'entrée dans la salle :

- ➔ En se servant du plan de la salle, le professeur responsable du projet prévoira le placement des élèves en veillant à répartir les adultes accompagnateurs de façon régulière, pour un encadrement efficace du groupe.
- ➔ Merci de veiller à ce que les élèves jettent leur chewing-gum avant d'entrer, et qu'ils ne mangent ni ne boivent dans la salle.
- ➔ Les téléphones portables peuvent être la source de véritables désagréments pour les artistes et l'ensemble des spectateurs. Merci à chaque accompagnateur de bien vouloir rappeler aux élèves qu'il encadre d'éteindre et « d'oublier » leur téléphone, le temps du spectacle.



© Thomas Amouroux

GÉNÉRIQUE ET DISTRIBUTION

Générique

Mise en scène et chorégraphie
Kathleen Marshall

Direction musicale
Luke Holman

Décors
Peter McKintosh

Costumes
Yvonne Milnes et Peter McKintosh

Orchestration et arrangements
Chris Walker

Lumière
Tim Mitchell

Design sonore
Paul Groothuis

Distribution

Jerry Travers **Philip Attmore**

Dale Tremont **Nicole-Lily Baisden**

Horace Hardwick
Stuart Hickey (du 15/04 au 19/04)
Clive Carter (du 21/04 au 03/05)

Madge Hardwick **Emma Williams**

Bates **James Clyde**

Alberto Beddini **Alex Gibson-Girgio**

Ensemble

Lindsay Atherton
Rhiannon Bacchus
Freddie Clements
Pedro Donoso
Autumn Draper
Tilly Ducker
Zak Edwards
Laura Hills
Connor Hughes
David McIntosh
Jordan Oliver
Emily Ann Potter
Molly Rees Howe
Kirsty Sparks
Thomas-Browne

Swing

Bethan Downing
Maddie Harper
George Lyons
Joe Press

Orchestre

Chef d'orchestre associé / Claviers
Violon

Alto / Violon
Joshua Griffith
Jemima Clarke

Reed 1
Elaine Ambridge (du 15 au 22 avril)

Reed 2 **Kath Roberts (23 avril au 3 mai)**

Reed 3 **Simon Williams**

Trompette 1 / Bugle **Jonathan Vaux**

Trompette 2 / Bugle **Claire Shaw**

Trombone **William Smith**

Batterie / Percussions **Paul Mitchell**

Contrebasse
Andrew Watson
James Gambold
Matthew Hollick

TOP HAT, UN SUCCÈS CINÉMATOGRAPHIQUE

SYNOPSIS

Top Hat, la plus célèbre des comédies musicales d'Irving Berlin, voit d'abord le jour au cinéma en 1935, avec Fred Astaire et Ginger Rogers dans les rôles principaux. Le public français découvre le film sous un autre titre : *Le Danseur du dessus*.

Jerry Travers est un danseur américain venu à Londres pour être la vedette du dernier show musical produit par son ami Horace Hardwick. La veille de la première, il retrouve ce dernier dans sa chambre d'hôtel pour lui faire une démonstration de claquettes et réveille la voisine du dessous, Dale Tremont, qui monte protester. Jerry en tombe immédiatement amoureux. Le lendemain matin, il prend discrètement la place de son cochet afin de l'accompagner dans sa promenade : un orage les surprend, et c'est sous un kiosque à musique où le duo se réfugie que se noue l'idylle, dans l'un des numéros de danse les plus romantiques du cinéma. Mais Dale, qui ignore jusqu'au nom de Jerry, le confond avec son producteur, mari de sa meilleure amie Madge. Persuadée d'éprouver des sentiments pour l'époux de celle-ci, elle part à Venise pour la rejoindre et assister à la présentation de mode de son prétendant, Alberto Beddini. Mais Jerry s'y rend à son tour, bien décidé à reconquérir la jeune femme, et une série de malentendus s'ensuit...

Aussitôt considéré comme le chef-d'œuvre d'Irving Berlin, *Top Hat*, réalisé par Mark Sandrich, est l'un des plus grands succès du cinéma américain. Dans un monde marqué par la Grande Dépression, le film séduit le public en offrant une échappée dans un univers de luxe et de romance. Avec une impressionnante reconstitution de Venise en décor de carton-pâte, des musiques devenues cultes (« Cheek to Cheek », « Puttin' on the Ritz »), des numéros de claquettes à la précision et au naturel remarquables, *Top Hat* s'impose comme une référence majeure de la comédie musicale hollywoodienne des années 1930 et consacre le duo mythique Fred Astaire – Ginger Rogers.



IRVING BERLIN: DES COMPOSITIONS DEVENUES CULTES

Irving Berlin, George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter et Richard Rodgers sont connus pour être les « Big Five » de la comédie musicale américaine. Nés à la fin du XIX^e siècle, ils incarnent la modernité du XX^e siècle et bâtissent l'empire de Broadway, avant-même Leonard Bernstein ou Stephen Sondheim. Auteurs des classiques du Great American Songbook, c'est-à-dire des airs qui comptent dans la mémoire collective anglo-américaine, ils ont tous été à l'affiche du Théâtre du Châtelet au cours des dernières années, à l'exception d'Irving Berlin.

Irving Berlin arrive dans le quartier new-yorkais du Lower East Side en 1893, à 5 ans, après que sa famille ait dû quitter la Russie d'Alexandre III à cause des pogroms. À partir de 13 ans, il gagne quelques sous en chantant dans les rues puis devient serveur-chantant au Pelham's Café de Chinatown, où il connaît ses premiers succès. Pendant ce temps il commence à écrire les paroles de ses propres chansons, dont le pianiste du café compose la musique, puis apprend à jouer un peu de piano, à l'oreille, pour pouvoir composer lui-même. Son travail intéresse un éditeur, quelques airs sont programmés dans différentes revues, puis Berlin devient subitement célèbre en 1911 avec Alexander's Ragtime Band, opéra "ragtime" qui connaît un énorme succès à l'international avec 2 millions de partitions vendues.

Désormais reconnu, Irving Berlin ne cessera jamais de composer, sans pour autant savoir lire et écrire la musique. Il fut le compositeur et parolier le plus prolifique des « Big Five » avec environ 1500 morceaux, composés pour la plupart hors des circuits d'Hollywood et de Broadway. Parmi ses œuvres les plus connues : la musique de la comédie musicale *Annie Get your Gun* (1946), du film *Easter Parade* (sur lequel il a également travaillé avec Fred Astaire, dont il était un grand ami), la chanson « White Christmas » (sorte d'équivalent américain de « Petit Papa Noël »), « God Bless America », *This is the Army* (revue américaine dont les droits revenaient à l'armée, en 1943, pour remonter le moral des citoyens). Irving Berlin est également l'un des fondateurs de l'ASCAP (*American Society of Composers, Authors and Publishers*, équivalent de la SACEM) avec George Gershwin, en 1914. Décédé en 1989 à l'âge de 101 ans, il demeure aujourd'hui une référence incontournable de la culture musicale américaine.

Parmi ses plus grands succès, les cinq chansons de *Top Hat* se sont rapidement imposées comme des standards de la comédie musicale américaine, entrant dans l'histoire en occupant simultanément cinq places du nouveau classement des hit-parades radiophoniques. « Cheek to Cheek », notamment, est considéré comme l'un des titres les plus emblématiques de Berlin. Nommé à l'Oscar de la meilleure chanson en 1935 lors des 8^e Academy Awards (aujourd'hui plus connus sous le nom de cérémonie des Oscars), le morceau connaît une postérité remarquable avec plus d'une centaine de reprises et d'apparitions cinématographiques.

Clés d'écoute

- ➔ Bande-son originale à [retrouver ici](#) (« No Strings », « Isn't this a lovely day (to be caught in the rain) », « Cheek to Cheek », « Top Hat, White Tie and Tails », « The Piccolino »)
- ➔ Quelques interprètes de « Cheek to Cheek » : Ella Fitzgerald ([seule](#) ou [en duo avec Louis Armstrong](#)) [Frank Sinatra](#), [Eva Cassidy](#)
- ➔ Quelques films : [La Rose pourpre du Caire](#) (1985), [Le Patient anglais](#) (1995), [Rencontre avec Joe Black](#) (1998), [La ligne verte](#) (2000)

Pour aller plus loin

Sylvie Février, « [Berlin Irving \(1888-1989\)](#) », *Encyclopédie Universalis*.

LES COULISSES DU FILM

Dans la première moitié du XX^e siècle, nombre de décors de cinéma étaient construits en carton-pâte (carton fabriqué à partir de pâte à papier et de colle et pouvant être moulé). C'est le cas dans *Top Hat*, pour lequel bâtiments et canaux de Venise ont été reproduits en grandeur (presque) nature. Par la suite, le carton-pâte est peu à peu délaissé: il est long à fabriquer (il faut accumuler plusieurs couches de papier mouillé et attendre 2 h entre chaque couche) et le résultat, d'abord gonflé d'eau, se contracte en séchant. Les producteurs lui préférèrent donc le plâtre et le bois (pour les murs), le contreplaqué ou la toile (pour les cloisons), le polystyrène (pour les éléments qui doivent pouvoir être facilement déplacés) et, désormais, les images de synthèse, qui complètent ou remplacent de plus en plus les décors matériels.



Décor en carton-pâte



Le plateau



Décor en carton-pâte



Le résultat à l'écran

FRED ASTAIRE ET GINGER ROGERS, UN DUO MYTHIQUE

Si le film *Top Hat* a connu un tel succès, c'est aussi grâce à son duo d'acteurs emblématique. Initialement formé par la RKO Radio Pictures pour le film *Flying Down to Rio* (*La Carioca*) en 1933, mais sur des rôles mineurs, le binôme dégage une alchimie évidente et capte l'attention des spectateurs. Face à une forte demande du public, la RKO décide de produire une série de films avec Fred Astaire et Ginger Rogers dans les rôles principaux : au total, neuf films verront ainsi le jour entre 1933 et 1939 (*Top Hat*, le troisième, devint le plus gros succès de l'année 1935). Les styles des deux artistes se complètent et leurs numéros de claquettes et de danses de salon restent dans les mémoires comme des symboles du romantisme hollywoodien : l'attitude d'abord hautaine de la jeune fille, les jeux de la séduction... L'alchimie est telle qu'Astaire et Rogers ont à peine besoin de s'embrasser à l'écran (dans l'ensemble de leurs films, ils ne le feront qu'une seule fois).

Cette complicité artistique conduit le duo à se retrouver une dernière fois à l'écran dix ans plus tard, cette fois dans une production de la MGM, mais *Top Hat* restera de loin son plus grand succès commercial.



Visuels extraits du film *Top Hat*



FRED ASTAIRE EN 10 POINTS

- 1. Astaire, un nom de scène :** né le 10 mai 1899 à Ohama (Nebraska, États-Unis) dans une famille aisée, le danseur, compositeur, acteur et chanteur américain se prénommaient en réalité Frederick Austerlitz.
- 2. Un jeune prodige :** Astaire apprend la danse dès l'âge de 4 ans.
- 3. Un début de carrière à Broadway :** avant de se faire connaître à l'écran, le danseur a débuté sa carrière à Broadway à 18 ans, en duo avec sa sœur, et rencontre déjà un succès certain. Lorsqu'Adèle se marie et s'éloigne de la scène, en 1932, Astaire songe à renoncer à la danse mais décide finalement de tourner un essai pour le cinéma.
- 4. Un accueil sceptique à Hollywood :** la première impression des producteurs n'est pas de bon augure. « Ne sait ni jouer, ni chanter. Un peu chauve. Sait un peu danser ». La suite de sa carrière leur donnera tort.
- 5. Un grand perfectionniste :** très exigeant, Astaire a l'habitude de se coucher tôt, de se lever à l'aube et de soumettre ses partenaires à des répétitions très intenses – durant le tournage de *Top Hat*, Ginger Rogers eu maintes fois les pieds meurtris. Pour chaque numéro de danse, des heures d'entraînement et des dizaines de prises sont nécessaires, le danseur ayant son mot à dire sur le moindre détail de la chorégraphie qu'il crée et réalise souvent lui-même. Avant un tournage, il répète 5 à 6 heures par jour, 7 jours/7, puis arrête les répétitions une semaine avant l'entrée en plateau pour récupérer quelques kilos.
- 6. Une technique de claquettes bien particulière :** Fred Astaire ne danse pas sur le bout du pied mais pied à plat et sur le talon, une figure mécanique plus compliquée, et son style est reconnaissable entre mille. Ses numéros se distinguent par leur légèreté et leur apparente spontanéité, comme s'ils étaient improvisés et ne demandaient aucun effort. Astaire les interrompt d'ailleurs presque toujours incidemment, par un geste du quotidien.
- 7. De grandes exigences cinématographiques :** considéré comme un pionnier dans l'art de montrer la danse au cinéma, Astaire estime pourtant que celui-ci ne permet pas de restituer la fluidité d'un numéro de danse. Il impose donc ses conditions et exige un contrôle absolu sur le résultat final. Il danse sans interruption devant trois caméras posées à hauteur des yeux pour reproduire la vision idéale du spectateur assis dans le fauteuil d'un théâtre, puis exige un montage très sobre : les danseurs sont filmés de pied, les mouvements de caméra et cadrages extravagants rejetés et les points de montage réduits au maximum. « Soit c'est moi qui danse, soit c'est la caméra, mais si nous dansons tous les deux en même temps ça ne va plus. Une caméra qui bouge donne l'impression que c'est le danseur qui est statique » ¹.
- 8. La construction d'un style :** smoking ajusté, haut-de-forme vissé sur la tête et canne à la main, Fred Astaire a su développer un style singulier et facilement reconnaissable qui a largement contribué à forger son image de gentleman hollywoodien.
- 9. Une carrière consacrée :** en 1950, Astaire est récompensé par un Oscar d'honneur pour l'ensemble de sa carrière et sa « contribution à l'art de la comédie musicale ».
- 10. Fin de carrière :** après la fin de sa collaboration avec Ginger Rogers, c'est en solo que Fred Astaire continuera sa carrière. Il termine les années 1950 en musique avec *Drôle de Frimousse*, film pour lequel Audrey Hepburn avait expressément souhaité l'avoir pour partenaire. Il s'éloigne ensuite du registre de la comédie musicale pour jouer dans quelques drames. Il apparaît pour la dernière fois sur grand écran en 1981 dans *Le fantôme de Milburn*, seulement 6 ans avant son décès.

¹ Bob Thomas, *Fred Astaire: L'homme qui danse*, Ramsay, 2003



GINGER ROGERS

Moins connue aujourd'hui du grand public, Ginger Rogers fut pourtant une grande star au cours de sa carrière. Si son nom reste principalement associé à son duo avec Fred Astaire, elle joua également dans plusieurs mélodrames et fut l'une des reines de la comédie loufoque américaine, avec une grande aptitude au sarcasme et à la bouffonnerie.

Tout comme Fred Astaire, Ginger Rogers est un nom d'artiste. Virginia Katherine MacMath, de son vrai nom, est née en 1911 à Independence, dans le Missouri. C'est sa mère qui la poussera sur les planches du musical et conduira sa carrière avec une autorité devenue légendaire. Sur l'influence de celle-ci, la jeune fille se passionne très jeune pour le théâtre, le chant et la danse et commence à se frayer son chemin de night-clubs en dancings, entreprenant dès l'adolescence des tournées de music-hall qui la mèneront à Broadway et sur grand écran, avec des petits rôles dans des longs-métrages tournés aux studios Paramount de la côte est à la fin des années 1920. Quand elle arrive à Hollywood en 1931, elle n'est d'abord qu'une starlette parmi d'autres et endosse des rôles brefs dans une douzaine de films. En 1933, on lui demande de jouer les faire-valoir auprès de Dolores del Río et Gene Raymond dans *Carioca* (*Flying Down to Rio*) de Thornton Freeland. À cette occasion, on lui adjoint comme partenaire un autre transfuge de Broadway : Fred Astaire. Vous connaissez maintenant la suite...

Mais la carrière de Rogers ne se limite pas à ses films avec Fred Astaire : elle avait prouvé ses talents avant sa rencontre avec le danseur et survécut cinématographiquement non seulement à la fin de leur collaboration mais aussi à son éloignement progressif de la comédie musicale. Apparue dans la lumière comme danseuse, elle a su prouver qu'elle était également une excellente chanteuse et une très bonne actrice, notamment dans le registre de la comédie (*Uniformes et jupons courts* de Billy Wilder, *Chéri, je me sens rajeunir* d'Howard Hawk ou aux côtés de Cary Grant). Plus de 70 films tournés en 40 ans de carrière, elle remporte l'Oscar de la meilleure actrice pour le drame *Kitty Foyle* (Sam Wood, 1940).

TOP HAT, DES SCÈNES D'HOLLYWOOD AU THÉÂTRE DU CHÂTELET

Il aura fallu attendre 2011 pour que *Top Hat* soit enfin adapté sur scène – d’abord au Milton Keynes Theatre, dans le Buckinghamshire, avant de partir en tournée au Royaume-Uni et de s’installer dans le West End londonien à partir de 2012. Avec des chansons d'Irving Berlin, une mise en scène de Kathleen Marshall, des orchestrations additionnelles de Chris Walker et un livret de Matthew White et Howard Jacques, la production britannique a remporté l'Evening Standard Awards de la « Meilleure soirée » (Best Night Out), ainsi que trois Laurence Olivier Awards, dont celui de la « Meilleure nouvelle comédie musicale » (Best New Musical 2013).

QUELQUES DIFFÉRENCES AVEC LE FILM

Fidèle à l’œuvre originale, l’adaptation retranscrit sur scène l’intrigue, la virtuosité, l’humour et l’esthétique Art déco du film de Mark Sandrich. Mais quelques différences peuvent tout de même être relevées.

	LE FILM	LE SPECTACLE
OUVERTURE	Une longue séquence silencieuse au London Tackeray Club, que Jerry brise finalement d'un pas de claquettes.	Un grand numéro de claquettes au Music Box Theatre de New York, où Jerry dirige les danseurs sur l'air de « Puttin' on the Ritz » (chanson à succès d'Irving Berlin ajoutée dans l'adaptation).
MADGE ET HORACE		Les Hardwicks gagnent en importance avec des numéros chantés - Madge ouvre le 2 ^e acte en dirigeant l'ensemble dans « The Piccolino » et le couple se réconcilie sur le duo comique « Outside of That I Love You ».
BATES	Le valet d'Horace revêt plusieurs déguisements pour garder discrètement un œil sur Dale, à la demande de son patron, mais son choix de costume diffère. Il prétend aussi être un ecclésiastique pour célébrer (et donc invalider) le mariage de Dale et Alberto Beddini.	
	Il se déguise en touriste, nageur, invité d'hôtel et gondolier.	Il commence par se cacher derrière des lunettes noires, puis se fait passer pour un serveur, une duchesse douairière, un chef d'hôtel et, encore une fois, d'un gondolier.
	Choquée à l'idée qu'« Horace » (Jerry) puisse chercher à tromper sa femme et confortée dans cette conviction lorsque Madge lui confie qu'il ne peut s'empêcher de flirter avec les jolies jeunes femmes, Dale décide de lui donner une leçon pour lui ôter toute envie de recommencer. Mais dans les deux cas, Jerry comprend la supercherie et effraie volontairement la jeune femme en faisant mine d'accepter sa proposition.	
LA RUSE DE DALE	Elle se rend dans la chambre d'« Horace » (Jerry) et prétend qu'ils s'étaient déjà rencontrés 1 an auparavant, à Paris (une liaison adultère dont il n'aurait aucun souvenir et qui, ravivée, risquerait de le placer dans une situation délicate).	Elle lui propose de s'enfuir de Venise avec elle avant que son supposé mari, un boxeur extrêmement jaloux et en ce moment dans la ville, s'aperçoive de leur liaison et se lance à leur poursuite.
L'INCIDENT DE TÉLÉCABINE	Bates, déguisé en gondolier, fait accidentellement une plongée dans le canal. Plus tard, il est arrêté pour avoir usurpé l'identité d'un gondolier.	Son plongeon et son arrestation ont lieu hors scène.
FINAL	Une reprise instrumentale de « The Piccolino ».	Trois grands numéros: Jerry et Dale se retrouvent sur « Let's face the music and dance » Horace et Madge sauvent leur mariage à leur manière (« Outside of that I love you »); et Bates révèle que Dale et Beddini n'ont jamais réellement été mariés (il avait pris la place du prêtre), ce que tous les personnages célèbrent sur l'air « I'm putting all my eggs in one basket ».

UNE PARTITION ÉLARGIE

Alors que le film comporte seulement 5 chansons d'Irving Berlin, sa version scénique en compte 14, toutes du même compositeur.

Bande-son de la version de 2011 (en gras, les morceaux déjà présents dans le film) :

ACTE I

Top Hat (ouverture, instrumental) - orchestre

Puttin' on the Ritz – Jerry et ensemble

No Strings - Jerry

I'm Putting All My Eggs in One Basket - Jerry

Isn't This a Lovely Day (To Be Caught in the Rain) - Jerry

You're Easy to Dance With - Dale

What Is Love – ensemble

Top Hat, White Tie and Tails – Jerry et ensemble

ACTE II

The Piccolino (à la fin dans le film) – Madge et ensemble

Wild About You - Dale

Cheek to Cheek – Jerry et ensemble

Better Luck Next Time - Dale

Latins Know How - Beddini

Let's Face the Music and Dance – Jerry et Dale

Outside of That I Love You – Horace et Madge

I'm Putting All My Eggs in One Basket (reprise) - ensemble

Let's Face the Music and Dance (reprise) – tutti

Pour aller plus loin : étude des paroles et de la partition de « Cheek to Cheek ».

PIANO/VOCAL

6

#15 "CHEEK TO CHEEK" - 21/08/2025

100 JERRY

Hea - ven, I'm in Hea - ven, And my

Straight ♭'s

104

heart beats so that I can hard - ly speak _____ And I seem to find the

109

hap - pi - ness I seek _____ When we're out to - ge - ther Dance

113

- ing cheek to cheek _____

Swung ♭'s

Music Preparation by Ann Barnard & Luke Holman

Top Hat - UK Tour 2025

PIANO/VOCAL

7

#15 “CHEEK TO CHEEK” - 21/08/2025

116

Hea - ven, I'm in hea - ven And the

'DISNEY' WOMEN

Hea - ven, I'm in hea - ven Ah

'DISNEY' MEN

Hea - ven, I'm in hea - ven Ah

Straight ♩s

120

cares that hung a - round me through the week Seem to

Ah

Ah

Music Preparation by Ann Barnard & Luke Holman

Top Hat - UK Tour 2025

PIANO/VOCAL

8

#15 “CHEEK TO CHEEK” - 21/08/2025

124

va - nish like a gam - bler's luck - y streak When we're

128

out to - ge - ther Danc - ing cheek_ to cheek_ Oh! I

Swing 1/2's

132

love to climb a moun - tain_ And to reach the high - est peak, But it

Music Preparation by Ann Barnard & Luke Holman

Top Hat - UK Tour 2025

PIANO/VOCAL

9

#15 “CHEEK TO CHEEK” - 21/08/2025

136

does - n't thrill me half as much_ As danc - ing cheek to cheek._ Oh! I

140

love to go out fish - ing_ In a ri - ver or a creek_ But I

144

don't en - joy it half as much_ As danc - ing cheek to cheek._

Straight 8's

PIANO/VOCAL

10

#15 “CHEEK TO CHEEK” - 21/08/2025

148

Dance with me I want my arm a-bout you, The

Dance with me Ooh Ooh

Dance with me Ooh Ooh

f

152

charm a-bout you Will carry me through to

Ooh

Ooh

Music Preparation by Ann Barnard & Luke Holman

Top Hat - UK Tour 2025

PIANO/VOCAL

11

#15 “CHEEK TO CHEEK” - 21/08/2025

156

Hea - ven, I'm in hea - ven And my

Hea - ven, I'm in hea - ven, Ah

Hea - ven, I'm in hea - ven Ah

mf

160

heart beats so that I can hard - ly speak And I

Ah

Ah

mf

Music Preparation by Ann Barnard & Luke Holman

Top Hat - UK Tour 2025

PIANO/VOCAL

12

#15 “CHEEK TO CHEEK” - 21/08/2025

164

seem to find the hap - pi - ness I seek When we're

168

out to - ge - ther Danc - ing cheek to cheek.

171

f cantabile

Music Preparation by Ann Barnard & Luke Holman

Top Hat - UK Tour 2025

LES DÉCORS

Budget et dimensions obligent, un décor de théâtre ne peut être aussi imposant et détaillé qu'un décor de cinéma. Les spectateurs ne verront donc pas sur scène une réplique de la Cité des Doges à proprement parler, mais le décor de la version scénique de *Top Hat* reprend l'atmosphère du film initial et transporte sur scène le glamour de l'âge d'or d'Hollywood.

Inspirée du style Art déco, une grande arche circulaire et composée de panneaux lumineux encadre la scène. Au centre de celle-ci, un plateau tournant permet de changer les décors. Au total, 14 tableaux sont ainsi présentés : chambres et réception d'hôtels, calèche, loge, terrasse de café, bar dansant... En arrière-plan, deux projections situent l'action en symbolisant successivement Londres et Venise.



Décor de la chambre



© Johan Persson

LES CHORÉGRAPHIES ET COSTUMES

Au cinéma et sur scène, les enjeux chorégraphiques ne sont pas les mêmes. Lors d'une représentation, sans caméra pour suivre les mouvements des danseurs, la chorégraphie doit investir un vaste espace et être lisible à distance. Pour la version scénique de *Top Hat*, les numéros de danse sont donc fortement inspirés du film original mais les ensembles, les formations symétriques et les mouvements amples sont multipliés.

Par exemple, au début de la chorégraphie de « Cheek to Cheek », Dale et Jerry dansent au milieu d'autres couples. Ceux-ci sont bien plus visibles sur scène qu'à l'écran, où la caméra privilégie le duo. Plus tard, une fois que le couple valse seul, Jerry fait tourner Dale à plusieurs reprises – un mouvement absent du film mais qui accentue la dimension spectaculaire de la danse.



© Johan Persson

De même, difficile de ne pas reprendre le style des costumes déjà vus dans le film, notamment la robe en plume d'autruches de Ginger Rogers, élément central de « Cheek to Cheek ». Au total, la robe reste 22 minutes sur scène, soit bien plus que pour son numéro initial au cinéma.

À noter: Pendant le tournage de *Top Hat*, la robe a pourtant manqué de ne pas être retenue. Faite sur mesure, très complexe à réaliser, elle n'était pas prête à temps pour les répétitions. Le jour-J, c'est la panique: les équipes craignent qu'elle gêne Rogers dans ses mouvements mais l'actrice insiste pour la porter. Une seule prise est réalisée, un simple test, mais elle suffit: la robe marque chacun des gestes de la jeune femme, renforce l'aspect aérien de la danse... La scène est retenue, mais Fred Astaire et le réalisateur taquineront longtemps Rogers en modifiant les paroles de la chanson pour « Feathers, I hate feathers... ».



Yvonne Milnes, maquettes des costumes

LA COMÉDIE MUSICALE : PRÉSENTATION DU GENRE

HISTOIRE ET CARACTÉRISTIQUES

C'est principalement aux États-Unis, au début du XX^e siècle, que la comédie musicale commence à se structurer comme une forme artistique à part entière, inspirée notamment du vaudeville, de l'opéra, du music-hall et de l'opérette. Regroupant chant, danse et théâtre, elle présente au public des fictions où les personnages passent (en général) naturellement de l'expression réaliste à un univers où danses et chansons font avancer l'intrigue. L'assemblage est risqué et souvent critiqué par les détracteurs du genre : pour Laurent Vallière (journaliste culturel, producteur et spécialiste des comédies musicales), « nul n'est à l'abri du ridicule lorsque se fait la transition entre dialogues parlés et chanson »².

Dans la première moitié du XX^e siècle, la popularité du genre ne cesse de croître aux États-Unis, notamment grâce à l'intégration de nouveaux styles musicaux et chorégraphiques (jazz et claquettes notamment), à l'apparition du cinéma parlant (avec l'arrivée de comédies musicales à l'écran) et aux évolutions techniques qui facilitent la production des œuvres. Les premiers auteurs « pop » (George Gershwin, Cole Porter et Irving Berlin) sont des créateurs de tubes : le spectateur doit repartir avec un air en tête.

Arrivent ensuite les années 1940, 1950 et 1960, considérées comme l'âge d'or du genre. Relayées par l'industrie cinématographique, les comédies musicales deviennent des spectacles de masse et Broadway s'affirme comme la référence incontournable du secteur. Décors somptueux, couleurs chatoyantes, chorégraphies rythmées et chansons devenues cultes... Nombre de spectacles emblématiques voient le jour comme *My Fair Lady* (1956), *West Side Story* (1957), *La Mélodie du bonheur* (1959).

L'influence des comédies musicales américaines se répand ensuite dans le monde, principalement dans les pays anglo-saxons. Dans les années 1980, les nouvelles grandes comédies musicales qui voient le jour sont anglaises (adaptation des *Misérables*, *Cats*, *Le Fantôme de l'opéra*). D'une ampleur inédite, ces superproductions sont ensuite accueillies à Broadway, contribuant à la revitalisation de théâtres américains, avant d'inspirer les comédies musicales des décennies suivantes, créations françaises y compris.

Si la comédie musicale s'étend désormais bien au-delà des frontières des États-Unis, l'influence des œuvres qui y ont été créées ne se dément pas. Reprises, chantées, traduites sur scène comme à l'écran, la comédie musicale américaine est toujours aussi populaire et Broadway continue de faire rêver spectateurs et artistes. En France, le genre demeure cependant souvent méconnu ou mésestimé. Moins ancré dans la tradition culturelle qu'outre-Atlantique — où les élèves de collège jouent les héros de *West Side Story* et de *Grease* entre deux pièces de Shakespeare —, il se développe néanmoins progressivement, porté par des adaptations, des créations originales et un public de plus en plus fidèle.

² Laurent Vallière est notamment producteur de l'émission « 42e Rue » sur France Musique, dédié aux comédies musicales. En 2018, il a publié *42e Rue, La grande histoire des comédies musicales* aux Éditions Marabout, qui propose une vision globale du genre.

À LA DÉCOUVERTE DE L'ART DES CLAQUETTES

De 1840 à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les claquettes (ou *tap dance* en anglais) sont la forme de danse la plus importante de la culture populaire américaine. Leur histoire et leurs influences métisses, reflètent trois siècles d'évolution de la société américaine.

Apparues aux États-Unis au XIX^e siècle, les claquettes résultent de la rencontre entre la frappe de pieds des esclaves et la danse traditionnelle des immigrants irlandais en sabots de bois³. Les premiers contacts entre les deux pratiques remontent au XVI^e siècle : sur les bateaux esclavagistes en route vers l'Amérique, les détenus pouvaient être amenés sur les ponts pour exécuter des danses d'Afrique de l'Ouest, caractérisées par leurs pas percussifs, sur les sons anglo-saxons des cornemuses, des harpes et des violons. Une fois sur le sol américain, les mélanges se poursuivirent, intégrant Juba africaine et danses de cours européennes.

C'est avec William Henry Lane (v. 1825-1852), afro-américain né libre, que les claquettes s'érigent au rang de véritables spectacles. Originaire du quartier pauvre et populaire de Five Points, à New-York, où afro-américains libres et irlandais se côtoient, Lane apprend les danses des deux cultures dans sa jeunesse. Plus tard, il débride les rythmes réguliers irlandais, perfectionne le mélange entre les danses et se fait surnommer Master Juba. Très réputé, il partira en tournées dans tous les États-Unis et se produira jusque devant la Reine d'Angleterre.

C'est ensuite au début du XX^e siècle que le genre se répand vraiment aux États-Unis, notamment via les spectacles de Broadway, l'apparition du jazz dans les années 1920 - dont le rythme se prête très bien aux jeux de pieds – et le développement du cinéma sonore, qui offre une précision visuelle et auditive bien supérieure à celle d'un spectacle vu depuis la salle d'un cabaret. Devenues extrêmement populaires aussi bien sur scène qu'à l'écran, les claquettes s'imposent comme un passage presque incontournable pour les acteurs à partir des années 1930 et atteignent leur apogée dans les années 1950, portées par des figures emblématiques telles que Fred Astaire et Gene Kelly. Cependant, à la fin de cette décennie, elles disparaissent progressivement de la culture populaire, supplantées par l'émergence du rock'n'roll, l'ouverture du cinéma américain à d'autres formes chorégraphiques et la montée en puissance des petites formations de musiciens de jazz jouant du Bebop.

À la fin des années 1970, on assiste à la « renaissance des claquettes » : une petite communauté de femmes issues de la danse moderne commence à réhabiliter l'apprentissage de ces techniques apprises dans leur jeunesse. Des figures comme Brenda Bufalino, Lynn Dally et Linda Sohl-Ellison sollicitent l'enseignement de maîtres du *tap dance* alors oubliés et souhaitent faire passer les claquettes du rang de simple divertissement de la culture pop à celui d'art à part entière. Elles créent les premières compagnies de claquettes, initient les premiers concerts et festivals dédiés au genre et, ce faisant, lui permettent de se répandre dans le monde entier. Elles font également évoluer leur style en troquant les talons hauts et les robes à paillettes pour des chaussures plates et des pantalons.

La « renaissance des claquettes » est aussi incarnée par Gregory Hines, qui modernise le genre en l'adaptant à la musique et à l'esthétique des années 1970. Grâce à son succès à Broadway et à son rôle au sein des nouvelles compagnies, il redonne une visibilité majeure au *tap dance*.

En fonction des pays, les claquettes portent des noms bien différents : *tap dance* dans le monde anglo-saxon, *tip tap* en Italie, *sapateado* au Brésil, *tchitchotka* en Russie...

³ D'après Fabrice Martin, interprète, chorégraphe et pédagogue, multiprimé en championnats internationaux (Le Monde, 2024).

OUTILS DE TRAVAIL

Les outils de travail du genre ont évolué : d'abord sabots en bois (*clogs*), dont la raideur empêchait tout mouvement sophistiqué des pieds entre les pointes et les talons, ils sont devenus *split clogs* (chaussures en cuir pourvues à chaque extrémité d'un morceau de bois, qui offraient davantage de souplesse), avant que le bois, qui s'usaient rapidement, soit remplacé par du métal. À partir de 1925, on visse donc des fers aux semelles, et le terme de *tap dance* s'impose.

Les semelles sont de préférence en cuir, pour leur solidité et leur durée dans le temps. Plus elles sont épaisses, plus les sons sortent intenses et nets. Sur un plancher en bois, chaque chaussure a également une sonorité différente en fonction du poids du danseur et de ce que celui-ci recherche pour ses prestations. Les modèles de chaussures emblématiques sont noirs et blancs, comme celles de Fred Astaire et de la comédie musicale américaine, mais la nouvelle génération ose de plus en plus les couleurs vives, voire les paillettes.

TECHNIQUES

Le *tap dance* est un art complexe, à la fois danse et instrument de percussion. Pour Fabrien Ruiz (claquettiste et chorégraphe du film *The Artist*), interrogé en 2019 pour #CulturePrime sur Radio France, le claquettiste est (presque) plus proche du musicien que du danseur : il cherche à produire un phrasé musical avec ses pieds, comme le ferait un percussionniste avec ses mains : le batteur a ses baguettes, le claquettiste a ses claquettes et compose des motifs rythmiques en interaction avec la musique.

Fabrien Ruiz : « L'instrument "claquette" en lui-même n'est pas la chaussure. La chaussure n'est là que pour tenir l'instrument. L'instrument est en fait la petite plaque de métal fixée sous la chaussure. Aussi, ce ne sont pas les claquettes qui produisent le son, elles sont simplement le moyen d'aller le chercher. D'ailleurs, la surface idéale est la scène de théâtre en bois, car elle est creuse en dessous. Cela donne un son assez grave avec le talon et un son beaucoup plus aigu avec la pointe. En effet, sur le talon, il y a toute l'ossature du corps, et sur la pointe, le son est plus aigu parce qu'il n'y a que le bout des orteils. »

Très souvent, les numéros de claquettes sont sonorisés pour que le son des plaques métalliques sur le sol puisse ressortir malgré la musique environnante. Plusieurs techniques existent : micros sans fils intégrés dans les chaussures ou fixés sur la cheville des danseurs, micros fixes à l'avant-scène (option moins coûteuse mais dont la qualité de captation est un peu moindre) ou préenregistrement du son des claquettes puis reproduction en synchronisation avec la musique.

³ D'après Fabrice Martin, interprète, chorégraphe et pédagogue, multiprimé en championnats internationaux (Le Monde, 2024).

QUELQUES PAS

En claquettes, il existe une dizaine de pas de base, qui ne produisent chacun qu'une seule sonorité. Quelques exemples :

Un **brush** : le danseur frotte (ou « brosse ») le sol avec la pointe du pied.

Un **step** : le danseur pose la pointe du pied.

Un **stamp** : le danseur pose le pied à plat.

Un **stomp** : le danseur frappe le pied à plat (sans poids du corps).

Un **spring** : le danseur saute d'un pied sur l'autre (sans les talons).

Un **hop** : le danseur saute sur le même pied (sans le talon).

Un **toe** : le danseur pique le sol avec le bout des orteils. C'est la sonorité la plus grave des claquettes.

Un **heel** : le pied est à plat, le danseur soulève le talon puis le rabaisse (avec poids du corps).

Un **ball** : le pied est à plat, le danseur soulève puis rabaisse la pointe (avec poids du corps).

Un **dig** : le danseur pose la pointe du talon, comme s'il creusait le sol, ou frappe le talon (sans poids du corps).

À partir de ces pas de base, de nombreuses combinaisons existent : on peut faire trois, quatre, cinq sons...

Fabrien Ruiz : « Comme un alphabet, si on mélange deux lettres l'une avec l'autre, cela change leur son. Si on prend un A et un N, tant qu'ils sont séparés, on dira A, N. Mais si on les rapproche, ce n'est plus A, N qu'on entend, c'est "AN" : la sonorité est différente ».

Par exemple le « flap » est l'assemblage d'un brush puis pose et d'un step. Le terme « flap » permet de simplifier et de ne pas répéter « brush-step, brush-step, brush-step ».

³ D'après Fabrice Martin, interprète, chorégraphe et pédagogue, multiprimé en championnats internationaux (Le Monde, 2024).

TOP HAT, UNE SOURCE D'INSPIRATION

Comme *Top Hat*, les œuvres cultes sont souvent sources d'inspiration pour les artistes qui leur succèdent. Influences, imitations, relectures, suites... Les possibilités sont nombreuses. Mais lorsqu'un artiste décide de reprendre directement une œuvre, quel format de création choisir ?

QUELQUES DISTINCTIONS SÉMANTIQUES

L'adaptation (transmédiatique)

Dans le domaine artistique, le terme « adaptation » est le plus souvent utilisé pour désigner la transposition d'une œuvre d'un média à un autre - roman adapté en film, film adapté en comédie musicale scénique... La trame est (globalement) conservée mais le processus implique souvent une transformation au moins partielle des matériaux narratifs et formels, un texte et des chorégraphies pensées pour le cinéma n'étant, par exemple, pas forcément pensés pour la scène. L'adaptation peut être plus ou moins fidèle à l'œuvre originale. Quelques exemples :

- *Wicked*, passé du roman au théâtre puis du théâtre au cinéma
- *Les Misérables*, adapté en comédies musicales et en films
- *West Side Story*, de la scène à l'écran

Au sens strict, le terme d'adaptation est cependant plus vaste : il peut désigner toute modification ou transformation d'une œuvre existante (support, style, contexte ou message) visant à créer une nouvelle œuvre tout en conservant la trame initiale : en musique notamment, il désigne souvent la traduction d'une chanson ou l'arrangement d'un morceau (modification de l'orchestration, du rythme ou de l'interprétation).

La transposition

La transposition consiste à déplacer une œuvre dans un autre contexte spatial, temporel ou culturel tout en conservant sa structure narrative. Le médium peut rester identique ou être modifié. Le changement de contexte permet souvent de faire évoluer et/ou de mettre en lumière certains enjeux de l'œuvre initiale.

L'hommage

L'hommage ne reprend pas nécessairement l'intrigue ou le style exact d'une œuvre mais s'en inspire explicitement par des citations, des clins d'œil esthétiques ou des motifs musicaux et visuels. Il s'agit moins d'imiter ou de recréer que de saluer ou prolonger une tradition artistique, de signaler une influence et de la mettre en valeur.

Le pastiche

Le pastiche est une imitation structurée des procédés ou du style d'une œuvre, d'un auteur, d'une esthétique ou d'une époque, dans une visée généralement admirative ou exploratrice. À la différence de l'hommage, qui se limite à une référence ponctuelle et maintient une distance volontaire avec son modèle, le pastiche cherche à réduire cette distance en adoptant les traits distinctifs et le fonctionnement stylistique de l'œuvre qu'il imite.

La parodie

La parodie reprend une œuvre ou ses codes dans une intention comique ou critique, souvent en accentuant certains traits dans une optique satirique. Elle suppose une reconnaissance par le public du modèle initial.

La suite (ou sequel)

La suite prolonge l'histoire originale en développant les événements postérieurs à l'intrigue initiale. Elle conserve généralement les personnages ou l'univers fictionnel tout en proposant un récit inédit.

Le préquel

À l'inverse de la suite, le préquel raconte des événements antérieurs à l'œuvre originale, souvent en éclairant la genèse d'un personnage ou d'une situation.

Le remake

Terme utilisé au cinéma, le remake désigne une manière – parmi d'autres – de fabriquer un film. Ni pastiche, ni parodie, il reprend un film antérieur (son scénario, parfois son esthétique de costumes ou de décors) pour surfer sur son succès et/ou pour apporter une nouvelle lecture à l'histoire existante (on modernise, on change le casting, on adapte l'œuvre aux questions de société actuelles...).

Exemple de remake: *A star is Born* (2018, Bradley Cooper), quatrième remake du film *Une étoile est née* de William A. Wellman, sorti en 1937.

La réécriture

La réécriture peut concerner toute œuvre issue d'un matériau textuel – un livre, mais aussi un film, une pièce de théâtre, éventuellement une chanson – même si le terme est plus couramment utilisé pour désigner une réécriture purement littéraire. Le médium textuel est (le plus souvent) conservé mais son contenu est modifié pour en changer le style, le contenu ou la structure (modification de l'intrigue, réécriture engagée...).

La notion est très large: un remake implique une étape de réécriture; une adaptation (transmédiatique) peut en impliquer une; une transposition également.

Qu'en est-il pour *Top Hat*?

La version scénique de *Top Hat* est une adaptation du film du même nom. Le scénario reste le même, les musiques sont reprises mais le médium a changé, passant de l'écran à la scène.

Le film étant déjà une comédie musicale, le processus d'adaptation a été facilité: certaines chansons étaient déjà intégrées dans l'intrigue et des numéros de danse avaient été créés (même si, nous l'avons vu, les chorégraphies ont dû être retravaillées).

Focus sur *La La Land*

Film emblématique du cinéma américain, *Top Hat* a inspiré de nombreuses autres œuvres. Nous vous proposons d'étudier ici son influence sur *La La Land*, réalisé par Damien Chazelle.

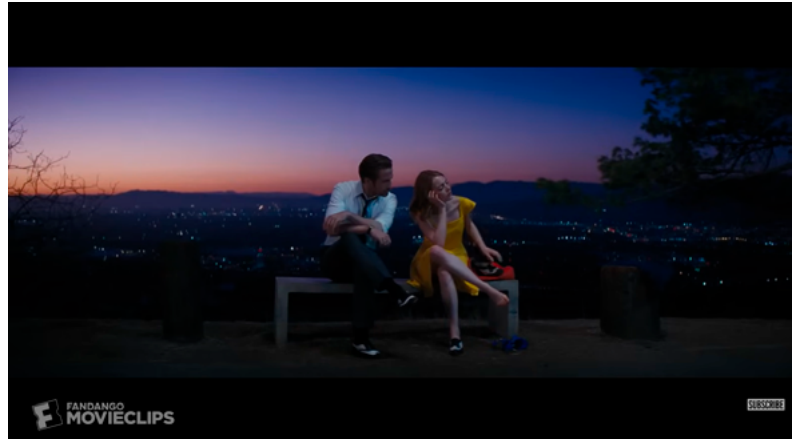
Le film de 2016 se présente ouvertement comme un hommage à l'âge d'or des comédies musicales, reprenant claquettes, univers coloré et photographie travaillée. Damien Chazelle y raconte l'histoire d'amour de Mia, actrice en devenir, et Sebastian, passionné de jazz qui rêve d'ouvrir son propre club, dans la ville de Los Angeles. *Les Parapluies de Cherbourg*, *Top Hat*, *Chantons sous la pluie*... les sources inspirations sont multiples, et Chazelle fit découvrir ou redécouvrir de nombreux films à ses équipes sur le tournage.

Une scène en particulier peut retenir notre attention : celle où Mia et Sebastian, qui se connaissent depuis peu, quittent ensemble une soirée hollywoodienne. Sur le chemin vers leurs voitures respectives, ils se taquinent en chanson, se promettant de ne pas tomber amoureux, puis entament un numéro de claquettes sur l'air « A lovely night »... un titre qui rappelle « Isn't it a lovely day », numéro de *Top Hat* qui fut l'une des principales sources d'inspiration de Damien Chazelle pour sa séquence.

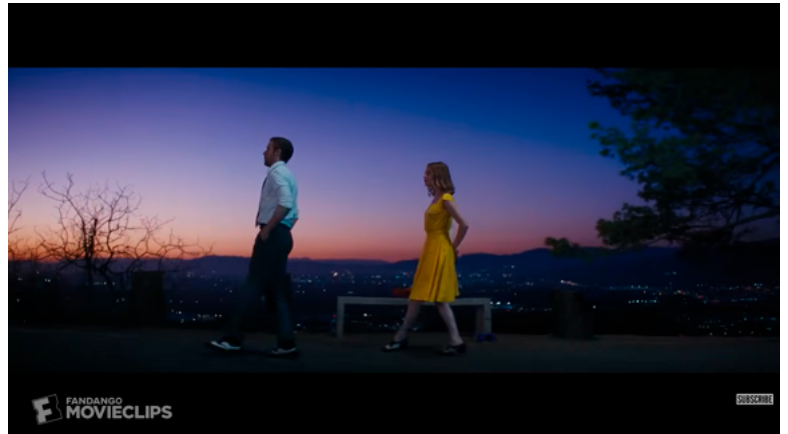
Comme Mia et Sebastian, Dale et Jerry, réfugiés sous un kiosque pour échapper à l'orage, se rapprochent progressivement. Dans les deux cas, Jerry et Sebastian tentent de flirter face à une partenaire plutôt hostile, avant d'entamer un numéro de claquettes sur lequel Dale et Mia les rejoignent. Le chorégraphe de *La La Land*, Mandy Moore, a d'ailleurs emprunté certains des pas originaux d'Astaire et de Rogers et, comme dans le film de 1935, la séquence est tournée en une seule prise.

PRINCIPALES SIMILITUDES

Dans *Top Hat*, au début de la scène, Jerry commence à flirter avec Dale tandis que celle-ci est agacée par sa présence (bien qu'une certaine sensibilité pour son partenaire se laisse entrevoir). De même, dans *La La Land*, c'est Sebastian qui entame le numéro de chant puis qui se rapproche de Mia sur le banc, d'abord au grand dam de celle-ci (là aussi tout relatif).



Dans les deux séquences, c'est Jerry et Sebastian qui commencent à danser, avant que leurs partenaires les rejoignent nonchalamment, en les suivant sur quelques pas.

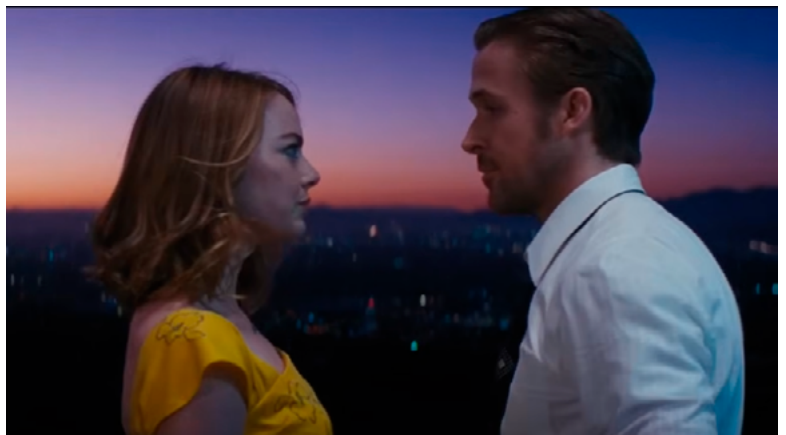


Une fois la partie chantée terminée, le numéro se divise en deux temps : un premier pendant lequel la danse est plutôt nonchalante, les plats de claquettes plutôt légers, puis un second où le rythme s'accélère et où les mouvements des acteurs se font plus amples (davantage de sauts, de tours, etc.) et où les personnages se rapprochent.

Pas de danses alternés, utilisation des bras... Les pas de Mia et Sebastian sont moins techniques que ceux de Dale et Jerry mais reprennent plusieurs motifs clés de *Top Hat*. Un exemple : quand Sebastian et Jerry prennent leur partenaire par la main et la font tourner, avant que Mia et Dale les invitent à tourner à leur tour.



À la fin des deux scènes, les personnages se sont rapprochés. Dale et Jerry s'assoient côte à côte sur le bord du kiosque, sourire aux lèvres, avant de se serrer la main. Mia et Sebastian se font face et se regardent en silence, avant d'être interrompus par la sonnerie du téléphone de l'aspirante actrice.



« Isn't it a lovely day » : proposition d'exercice

- En allant voir la représentation, repérer les similitudes et les différences entre la scène du film *Top Hat* et son adaptation scénique (différence majeure : le baiser échangé par Dale et Jerry sur scène, à la fin du numéro).
- Repérer les similitudes spécifiques entre le spectacle et *La La Land* – Damien Chazelle aurait-il également assisté à l'une des représentations du musical ?

BIOGRAPHIES



KATHLEEN MARSHALL, MISE EN SCÈNE ET CHORÉGRAPHIE

Née en 1967 aux États-Unis, Kathleen Marshall est une réalisatrice, directrice artistique, metteuse en scène et chorégraphe américaine spécialisée dans les comédies musicales et les productions théâtrales.

Nominée à neuf reprises aux Tony Awards, elle a remporté le prix de la meilleure chorégraphie à trois reprises pour les retours à Broadway de *Wonderful Town*, *The Pajama Game* et *Anything Goes*, ainsi qu'un Olivier Award pour la chorégraphie de la version West End d'*Anything Goes*. Au total, elle a travaillé sur plus de 20 spectacles de Broadway. Plus récemment, elle a assuré la mise en scène et la chorégraphie de deux nouvelles comédies musicales : *My Best Friend's Wedding*, à l'Ogunquit Playhouse, et *Sinatra The Musical* au Birmingham Repertory Theatre, qui arrivera à Londres à l'été 2026.

Parmi ses réalisations à Broadway : *Nice Work If You Can Get It*, *Grease*, *Little Shop of Horrors*, *Follies*, *Seussical*, *Kiss Me*, *Kate*, *1776* et *Swinging on a Star...* Pour le cinéma et la télévision, la réalisatrice a participé à *My Week with Marilyn*, *Once Upon a Mattress*, *The Music Man* ainsi qu'à plusieurs épisodes de *2 Broke Girls*, dont l'épisode final de la série.

Kathleen Marshall a également été directrice artistique des *Encores!* pendant quatre saisons, une série de spectacles lancée en 1994 par le *New-York City Center*, grand théâtre new-yorkais situé à Manhattan, pour faire revivre les comédies musicales américaines du XX^e siècle. Sous sa direction, *Encores!* a reçu un Tony Award spécial pour l'excellence au théâtre.



LUKE HOLMAN, DIRECTION MUSICALE

Directeur musical, pianiste et chef d'orchestre basé à Londres, Luke Holman a suivi une formation de clarinettiste et de chef d'orchestre au Royal Northern College of Music et à la Kungliga Musikhögskolan de Stockholm, avant de se former à la direction musicale à la Royal Academy of Music.

Jusqu'à récemment, il a occupé le poste d'assistant directeur musical pour *Beautiful: The Carole King Musical UK Tour*, après avoir occupé un poste similaire sur *Crazy for You* (Chichester Festival Theatre puis Gillian Lynne Theatre, à Londres).

Parmi ses crédits au théâtre figurent: *Les Misérables – The Arena Spectacular* (tournée internationale); *Sister Act – The Musical* (Dominion Theatre); *Oliver!* (Leeds Playhouse); *Disney's The Lion King*, *Girl from the North Country*, *Disney's Bedknobs and Broomsticks*, *Beautiful: The Carole King Musical* (tournées au Royaume-Uni); *The Band's Visit* (Donmar Warehouse); *Dear Evan Hansen* (Noël Coward Theatre).

Enregistrements: *Sister Act* (enregistrement de la distribution du West End, 2024), *Latin Winds*, *Robert Russell Bennett – Old American Dances* (tous deux chez Chandos Records).



PETER MCKINTOSH, DÉCORS ET COSTUMES

Formé à Warwick, puis à l'Old Vic Theatre School de Bristol, Peter McKintosh est un habitué des grandes scènes britanniques, aussi bien dans l'univers du théâtre et de la comédie musicale que dans celui de l'opéra.

Dans le premier, son travail sur *Crazy for You* à l'Open Air Theatre de Regent's Park et dans le West End lui a valu le « Laurence Olivier Award » des meilleurs costumes, en 2012. Deux ans plus tôt, il avait déjà été nommé dans cette catégorie pour *Hello Dolly!*. En 2008, il fut également nommé aux « Tony Awards » pour les décors et les costumes de *The 39 Steps*, production présentée aux États-Unis après sa création au West Yorkshire Playhouse de Leeds et sa reprise dans le West End.

On le voit au générique de très nombreuses productions des grandes scènes britanniques, telles que *The Sound of Music*, *Oliver!*, *Another Country*, *My Night with Reg...* sans oublier les tournées nationales de *The Wind in the Willows*, *Dirty Rotten Scoundrels* ou *The Importance of Being Earnest*. À l'opéra, il a récemment apporté son talent sur les nouvelles productions de *Hansel and Gretel* (Regent's Park), *The Handmaid's Tale* (Royal Danish Opera, English National Opera and Canadian Opera) et *The Marriage of Figaro* (English National Opera).

YVONNE MILNES, COSTUMES

Exerçant dans le milieu de la mode, du théâtre, de l'opéra et du ballet, Yvonne Milnes a pris part à la conception des costumes de très nombreuses productions, parfois en tant que costumière, parfois en tant que responsable de fabrication (*costume supervisor*). Elle a ainsi travaillé sur plusieurs pièces présentées au Chichester Festival Theater – *The Southbury Child*, *Guys and Dolls*, *Sweet Bird of Youth*, *South Pacific*, *Woman in Mind...* – et sur plusieurs opéras – *Band of Gold* (UK tour); *Blackworks*, *Limelight* (Station House Opera); *La Traviata*, *La Bohème*, *Die Fledermaus*, *Eugene Onegin* (Music Theatre London).

Ses contributions en tant que responsable de fabrication sont très nombreuses, avec plus de cinquante pièces: *Doubt* (Theatre Royal Bath); *Drop the Dead Donkey* (UK tour); *What's New Pussycat* (Birmingham Rep); *The Wind in the Willows* (Palladium); *The Nutcracker*, *Swan Lake*, *Creature* (English National Ballet); *Young Frankenstein* (Garrick Theatre); *Imperium* (RSC); *Gypsy*, *The Importance of Being Earnest* (West End); *Fifty Five Days* (Hampstead); *La Traviata*, *Oliver* (Grange Park Opera); *Les Liaisons Dangereuses* (Donmar)...

RESSOURCES PÉDAGOGIQUES

Extraits du film

- ➔ No Strings: [à visionner ici](#)
- ➔ Isn't it a lovely day (to be caught in the rain): [à visionner ici](#)
- ➔ Cheek to Cheek: [à visionner ici](#)
- ➔ Top Hat, White Tie and Tails: [à visionner ici](#)
- ➔ The Piccolino: [à visionner ici](#)

Reprises de « Cheek to Cheek »

- ➔ Par Ella Fitzgerald: [ici](#)
- ➔ Par Ella Fitzgerald et Louis Armstrong: [ici](#)
- ➔ Par Frank Sinatra: [ici](#)
- ➔ Par Eva Cassidy: [ici](#)

Pour aller plus loin autour de *Top Hat*

- ➔ Biographie d'Irving Berlin: [page dédiée](#), *Encyclopédia Universalis*.
- ➔ Histoire des claquettes: « [Tendez l'oreille! L'histoire des claquettes en cinq minutes](#) », France Musique.
- ➔ Technique des claquettes: « [Comment jouer des claquettes?](#) », Fabrien Ruiz dans #CulturePrime, France Musique.

La La Land

- ➔ Bande-annonce: [ici](#)
- ➔ Extrait « A lovely night »: [ici](#)

Pour aller plus loin autour de la comédie musicale

- ➔ Alain Perroux, *La Comédie musicale: mode d'emploi*, Paris, L'Avant-scène opéra/Ed. Premières loges, « Mode d'emploi », 2009.
- ➔ Patrick Niedo, conférencier spécialiste de la comédie musicale en France, invité dans l'émission « 7 jours sur la planète ».
- ➔ Larousse, *Histoire de la comédie musicale*.
- ➔ Définition de la comédie musicale, *Dictionnaire de la danse*, Gallica, p. 548.
- ➔ Laurent Valière, *42e Rue, la grande histoire des comédies musicales*, Éditions Marabout, 2018.

RENSEIGNEMENTS

Marina Benoist

Responsable du développement culturel
et de la programmation jeune public

mbenoist@chatelet.com / 0140 28 29 20

Estelle Bastit

Assistante aux actions culturelles

jeunepublic@chatelet.com / 0140 28 28 98

BILLETTERIE

**Guillaume Combier, Muriel Faugoux
et Alexandra Malgras**

Service groupes et collectivités

collectivites@chatelet.com / 0140 28 28 05