

## Le nouveau théâtre musical américain : le résultat de vingt ans de création d'avant-garde

Robert Marx

Number 34 (1), 1985

Théâtres des Amériques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27027ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marx, R. (1985). Le nouveau théâtre musical américain : le résultat de vingt ans de création d'avant-garde. *Jeu*, (34), 91–100.

## le nouveau théâtre musical américain: le résultat de vingt ans de création d'avant-garde\*

En 1984, le Next Wave Festival<sup>1</sup> débutait par *The Games*, spectacle issu d'une collaboration entre Meredith Monk et Ping Chong, pour se clore sur une reprise d'*Einstein on the Beach*, le chef-d'oeuvre de Robert Wilson et de Philip Glass. *The Games*, créé à Berlin en 1983, avait été retravaillé pour être présenté au festival par un ensemble américain, et marquait le début de la vingtième saison d'activité artistique de Meredith Monk. *Einstein*, assurément le nouvel opéra le plus important de la dernière décennie, était essentiellement repris dans sa version originale, qui avait été présentée en 1976 en Europe et au Metropolitan Opera.

Même si la programmation du Next Wave Festival de 1984 reflétait toute une gamme de tendances en musique et en danse contemporaines, la présentation de ces deux oeuvres importantes conçues en collaboration — la reprise d'un spectacle marquant, et la nouvelle prestation de deux artistes jouissant de longue date d'une grande renommée — revêtait une signification toute particulière. En les livrant toutes deux au public au cours de la même saison, on ne faisait pas que rendre compte d'un style expérimental donné, ou de l'esthétique particulière qu'avait engendrée une collaboration d'artistes. *The Games* et *Einstein* symbolisaient tout un courant de création américaine, témoignaient de la créativité nouvelle qui marque le théâtre musical depuis vingt ans.

### les héritiers de la comédie musicale

Il y a maintenant près d'un siècle que l'intégration — sous ses diverses formes — de la musique au théâtre domine le théâtre de grande diffusion aux États-Unis. Ainsi, lorsque la musique est devenue une force vive du théâtre d'avant-garde, elle ne faisait qu'être fidèle à une tradition solidement ancrée. Le nouveau théâtre suivait les brisées de son prédécesseur, qui avait été fasciné par l'expression musicale. Mais, historiquement, le théâtre musical aux États-Unis avait été fondamentalement

\* Le présent article est paru à l'origine sous le titre « New Music Theater and the Next Wave » dans le catalogue du 2<sup>e</sup> Next Wave Festival, New York, Brooklyn Academy of Music, octobre 1984. Nous le reproduisons ici en traduction avec l'autorisation de l'auteur. Le titre et les sous-titres sont de nous. N.d.l.r.  
1. Le Next Wave Festival ouvrait ses portes à New York en 1983 à la Brooklyn Academy of Music (B.A.M.), salle de concert reconnue dans les milieux artistiques américains pour sa hardiesse et le caractère novateur de sa programmation. Le festival vise à présenter au public new-yorkais (à la B.A.M.) et américain en général (en tournée) les tendances dominantes de la « prochaine vague », c'est-à-dire de la fine pointe de l'avant-garde dans les arts du spectacle vivant (théâtre, danse, musique, performance). Il présente annuellement à la B.A.M., sur une période de deux mois (d'octobre à décembre), une dizaine de spectacles représentatifs de tendances variées.

conservateur, manoeuvrant à l'intérieur d'une gamme musicale et théâtrale restreinte. Le souvenir de la comédie musicale traditionnelle évoque encore aujourd'hui l'une des grandes époques de l'art théâtral populaire, et continue de susciter une forte nostalgie; sous bien des rapports, c'est maintenant à la «prochaine vague» de musique de théâtre, à mesure que sa forme et sa sonorité gagnent en popularité, qu'il appartient de prendre la relève et de découvrir un nouveau style qui permettra la rencontre des compositeurs contemporains et du langage émotionnel d'un nouvel auditoire de théâtre. Il s'agit là d'un immense défi, mais le succès que connaît la programmation du Next Wave Festival — tant à New York qu'en tournée — semble indiquer qu'il se produit, entre de vastes auditoires et les artistes présentés, une communion qui n'avait plus cours depuis bien des années.

Peter Sellars, metteur en scène maintenant rattaché au Kennedy Center, déclarait récemment au cours d'une interview: « Dans l'histoire du théâtre occidental, il y a eu trois moments déterminants: le théâtre grec, le théâtre élisabéthain et la comédie musicale américaine. Dans les trois formes, on trouve cette espèce de puissance à l'état brut qui rejoint toutes les couches de la société et amène une nation à se rêver ouvertement. » Quelque excessive que soit l'affirmation de Sellars, il est vrai que la nation américaine s'est « rêvée » à travers des oeuvres musicales de tous genres: comédies musicales de Broadway, de Hollywood, comédies musicales de groupes ethniques, opéras — tant traditionnels qu'expérimentaux —, et même à travers les émissions diffusées par M.T.V. Et, assurément, plusieurs des nouvelles oeuvres de théâtre musical les plus ambitieuses (que l'on songe au *CIVIL warS* de Robert



*Einstein on the Beach*, « le nouvel opéra le plus important de la décennie. » Photo: A.I.G.L.E.S.

Wilson, au *United States, Parts I-IV* de Laurie Anderson, au *Perfect Lives (Private Parts)* de Robert Ashley, au *Quarry* de Meredith Monk ou au *Gospel at Colonus* de Lee Breuer et de Bob Telson) offrent cette sorte de vision qui fait éclater les barrières de style, de forme et de classe sociale.

Dans une perspective historique, l'un des rares opéras expérimentaux à avoir fait une incursion réussie dans le théâtre de grande diffusion, et qui demeure l'une des pierres de touche du théâtre musical « visionnaire », est la production originale de 1934 (à Hartford, au Connecticut, puis à Broadway) de *Four Saints in Three Acts* de Gertrude Stein et de Virgil Thomson. Mis en scène par John Houseman, chorégraphié par Frederick Ashton et scénographié par Florine Stettheimer, cet opéra a connu immédiatement un immense succès. Il a fait époque à bien des égards: commercialement, puisqu'il est devenu le nouvel opéra le plus populaire de son temps aux États-Unis; théâtralement, puisqu'il était joué entièrement par des Noirs alors qu'il n'avait aucun rapport direct avec la vie ou la culture noires, qu'il était présenté dans une scénographie novatrice, presque entièrement faite de cellophane (matériau qui venait d'être découvert à l'époque), et que sa partition semblait être entièrement constituée d'hymnes religieux baptistes, quoique étant en réalité le produit complexe de l'imagination de Virgil Thomson.

La particularité la plus étonnante de cet opéra, compte tenu du succès qu'il a connu, est son caractère non narratif, fondamentalement abstrait. Le livret constitue un discours steinien sur le langage, « le langage dans un état de béatitude », tel que le décrit le biographe de Stein, James R. Mellow. D'une façon qui n'est pas sans rappeler les récents opéras de Philip Glass, *Satyagraha* et *Akhmaten*, Thomson a établi un lien entre la signification du texte et le style de la musique en concevant une structure musicale serrée, accessible et d'une riche harmonie, autour de représentations de figures religieuses mythiques.

Outre Gertrude Stein, qui figurait déjà sur la liste des best-sellers avec *l'Autobiographie d'Alice B. Toklas*, *Four Saints* a lancé la carrière de presque tous ses participants. Mais l'oeuvre, en soi, n'a pas eu d'influence réelle sur le théâtre musical avant les années 1960, alors que Stein, avec Brecht et Beckett, est devenue l'une des divinités des nouveaux auteurs et metteurs en scène américains. Thomson, quant à lui, a frayé la voie à la présentation d'autres nouveaux opéras à plus grande diffusion à Broadway, notamment *Porgy and Bess* de Gershwin, *Street Scene* de Weill, *Regina* de Blitzstein et la plupart des premiers opéras de Menotti. Au cours des années 1940, les nouveaux opéras étaient même en vogue à Broadway. Stravinsky a sérieusement suggéré que la première mondiale de *The Rake's Progress* ait lieu à Broadway, même si, en définitive, elle s'est faite à La Fenice, à Venise, dans le cadre d'un festival de musique nouvelle.

Avec le recul, on constate que la comédie musicale américaine traditionnelle, qui s'est d'abord implantée avec *Showboat* (1927), en était presque entièrement arrivée à un point mort après *Fiddler on the Roof* (1964). Au début des années 1960, la plupart des maîtres de Broadway étaient morts (Kaufman, Hart, Porter, Hammerstein), à la retraite (Loewe, Berlin, Abbott) ou engagés de façon plus ou moins permanente dans d'autres sphères d'activité (Bernstein, Robbins). Les quelques grands qui restaient avaient perdu leur inspiration, ou avaient été privés des conditions favorables qu'il leur fallait pour donner leur pleine mesure, et Broadway était

devenu — exception faite des oeuvres authentiquement originales de Stephen Sondheim — une machine tournant à vide et traînant le fardeau de son passé glorieux.

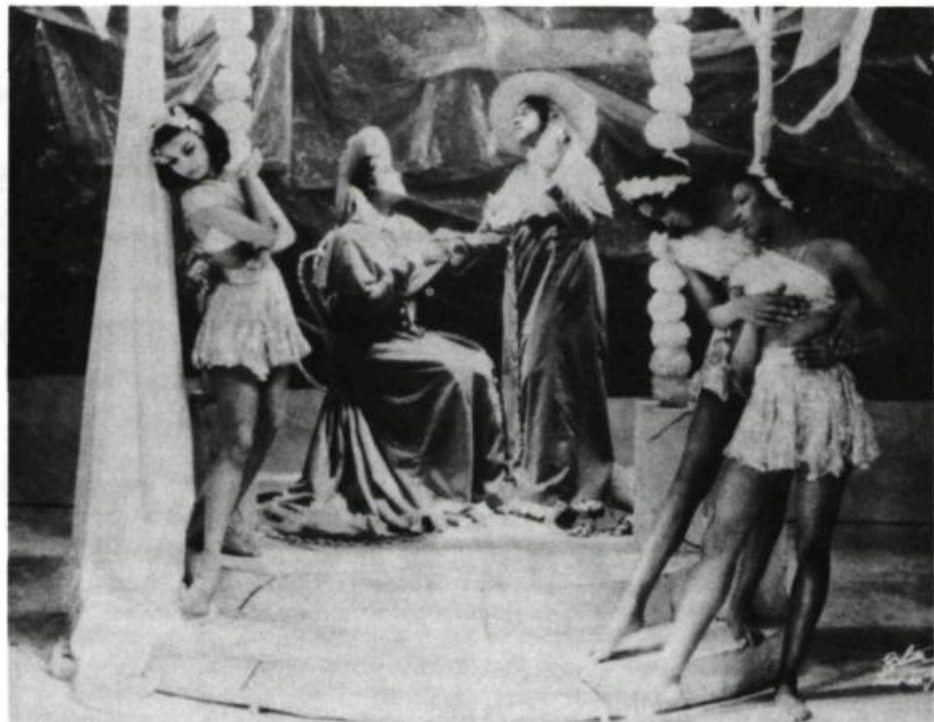
La nouvelle communauté théâtrale et, avec elle, les nouveaux talents ont fait surface dans une autre arène, essentiellement libre des traditions plus commerciales de l'« Uptown » de Manhattan. Ironiquement, c'est au moment même où l'étoile de Broadway commençait à pâlir que le théâtre expérimental d'Off-Broadway et d'Off-Off-Broadway s'est mis à avoir le vent dans les voiles. Les deux ne se sont jamais vraiment chevauchés chronologiquement. Tout à coup ont surgi au premier plan La Mama, Le Judson Poet's Theatre (et sa contrepartie formelle, le Judson Dance Theatre), le Public Theatre, et de nombreux autres groupes voués presque exclusivement à la création américaine. Dans des groupes tels que l'Open Theatre, le Performance Group et Mabou Mines, une conception entièrement nouvelle du travail en collaboration et du théâtre conçu collectivement se répandait. C'est dans ce terrain propice, cet environnement stylistiquement libre, fait de théâtre, de danse et de musique — et également ouvert à la nouvelle technologie du film et de la vidéo — qu'a débuté la carrière de la plupart des artistes que l'on associe aujourd'hui au nouveau théâtre musical.

Certains des styles expérimentaux nouvellement éclos se sont rapidement frayé un chemin vers le secteur commercial, par osmose théâtrale: *Hair*, en sa qualité de comédie musicale rock révolutionnaire; la version de Harold Prince du *Candide* de Bernstein, qui a été l'une des premières productions d'« Uptown » où l'on a dégarni un théâtre à l'italienne pour créer un espace environnemental; et *A Chorus Line*, où l'on a eu recours à la technique du workshop des groupes expérimentaux et auquel s'est même trouvé incorporé un passage connu du *Mutation Show* de l'Open Theatre. Mais, dans tous les cas, ces spectacles faisaient exception à la pratique courante du théâtre commercial. Fondamentalement, le théâtre de grande diffusion et les expérimentaux ont continué d'évoluer dans des directions différentes et, avec le temps, c'est le secteur Off-Off-Broadway qui a presque à lui seul régénéré le sentiment de communauté et la créativité du théâtre new-yorkais, et a ranimé l'intérêt international à son endroit.

Les principaux artistes du nouveau théâtre musical ne sont pas tous directement issus du théâtre ou de la danse. Bon nombre d'entre eux ont fait surface au cours des années 1970 dans les mondes du rock, des arts visuels, du night-club ou de la performance. Mais c'est le mouvement de rébellion théâtrale qui s'est amorcé il y a vingt-cinq ans, et qui a intégré en cours de route de nouvelles formes grâce à l'action d'intervenants tels que le Judson Dance Theatre (Yvonne Rainer, David Gordon, Trisha Brown) ou La Mama (qui a été la première à ouvrir son lieu à Mabou Mines, Sam Shepard, Elizabeth Swados, Andrei Serban et de nombreux autres), qui a préparé la voie à la plupart des expériences théâtrales actuelles.

### **les figures de proue du nouveau théâtre musical**

Les nouveaux styles ont évolué rapidement et ont englobé une vaste gamme de moyens d'expression; mais ce ne sont pas toutes les oeuvres produites au cours de cette période que l'on peut encore aujourd'hui considérer comme expérimentales. En vingt ans, nous sommes passés des versions harmonieuses, thomsoniennes d'Al Carmines des pièces de Gertrude Stein à l'extrême rigueur des opéras vidéo de



L'une des pierres de touche du théâtre musical « visionnaire » : la production originale de 1934 de *Four Saints in Three Acts*. Photo tirée de *The Drama Review*, vol. 26, n° 1, p. 116.

Robert Ashley. À toutes les étapes de ce cheminement, des premiers balbutiements de l'avant-garde au travail multidisciplinaire actuel, se trouve associé le nom d'une artiste: Meredith Monk, qui, tout au long de ces deux décennies, a intégré les nouvelles formes qui surgissaient à sa vision créatrice personnelle.

Monk a toujours été impossible à catégoriser; c'est l'un des aspects les plus fondamentaux de son talent. Elle a débuté sa carrière comme danseuse et chorégraphe, a assimilé la forme de travail du Judson Dance Theatre, puis a suivi son propre cheminement, étendant formidablement sa gamme de modes d'expression artistique pour devenir compositrice, chanteuse, metteuse en scène et réalisatrice. Travaillant avec sa propre compagnie, appelée The House, et collaborant à l'occasion, depuis 1972, avec l'artiste new-yorkais de la performance Ping Chong, elle a touché à travers son oeuvre une foule de thèmes et de concepts formels. À l'extérieur du milieu de la danse moderne, Monk a pour la première fois attiré l'attention d'un public plus vaste en 1969, lorsqu'elle a présenté un segment de *Juice* dans la spirale intérieure du musée Guggenheim. Quatre-vingt-cinq danseurs tourbillonnaient sur la passerelle, sous les regards des spectateurs regroupés au rez-de-chaussée. Son long solo dans *Education of a Girlchild* (1972) est inoubliable: campant une vieille femme, elle avançait sur une longue bande de tissu et gagnait progressivement de l'agilité et de la fraîcheur, rajeunissant à mesure qu'elle revivait à rebours son personnage. Les segments de films et de vidéo intégrés à *Quarry* (1976) et à *Specimen Days* (1981) mettaient en perspective et commentaient de façon sais-

sante les mouvements correspondants des danseurs et des acteurs en scène. Sa musique (qu'elle endisquait déjà en 1971) a toujours été baignée d'une aura merveilleuse, vibrante, presque primitive.

Le travail de Monk, qui trouve souvent ses racines dans les souvenirs personnels de l'artiste et qui aborde les grands thèmes de la société américaine, offre un contraste

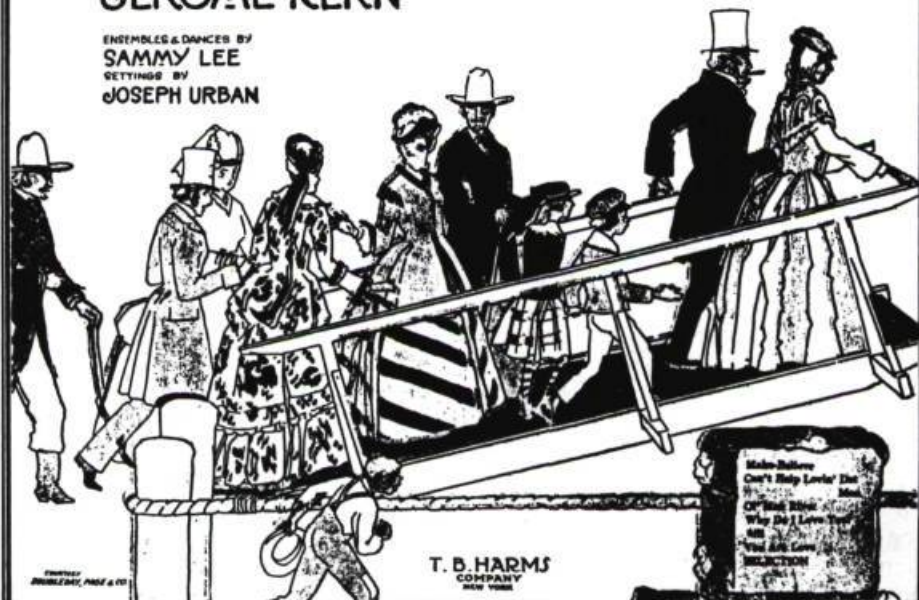
**OL' MAN RIVER**

---

FLORENZ ZIEGFELD  
PRESENTS  
**SHOW BOAT**  
ADAPTED FROM EDNA FERBER'S NOVEL OF THE SAME NAME

BOOK & LYRICS BY  
**OSCAR HAMMERSTEIN 2nd**  
MUSIC BY  
**JEROME KERN**

ENSEMBLES & DANCES BY  
**SAMMY LEE**  
SETTINGS BY  
**JOSEPH URBAN**



T. B. HARMS  
COMPANY  
NEW YORK

Make-Believe  
Can't Help Lovin' You  
Of Your Own  
Why Do I Love You  
All  
You Are Love  
SUSANSON

THEATRE  
AMERICAN DAY, 1904 & 1911

Un souvenir de la comédie musicale traditionnelle: *Showboat*. (Tiré de *Jerome Kern: A Biography*, par Michael Freedland, New York, Stein and Day Publishers.)

frappant avec les opéras de Robert Wilson. D'ordinaire pensées en fonction des proportions démesurées de la scène opératique, les oeuvres de Wilson n'ont pas ce même caractère fondamentalement organique et rigoureux. Mais son sens du spectaculaire est d'une puissance peu commune. Ses images scéniques, magnifiquement théâtrales, trouvent leur source dans des juxtapositions abstraites qui engendrent lentement, inexorablement, des accumulations de mouvements répétitifs dans des tableaux d'une vive sensibilité picturale. Ses productions ont généralement une structure symétrique. Dans *Einstein on the Beach*, il crée un équilibre entre ses images récurrentes d'un vaisseau spatial, d'un train et d'un champ avec des séquences charnières d'un caractère plus intimiste, baptisées « knee plays » : des segments comparativement brefs qui, à la manière d'un « genou », constituent des articulations entre les quatre actes.

Les spectacles importants de Wilson de la fin des années 1960 et du début des années 1970 — *The Life and Times of Sigmund Freud*, *Deafman's Glimpse*, *The Life and Times of Joseph Stalin* — ont atteint un point culminant dans *Einstein on the Beach*, oeuvre créée en complète collaboration avec Philip Glass. Glass avait déjà manifesté de puissants dons pour la musique de théâtre, avec les pièces évocatrices qu'il avait composées pour les productions de Mabou Mines. En dépit du succès international massif qu'a connu *Einstein*, Glass et Wilson n'ont retravaillé ensemble qu'en 1984, alors qu'ils ont créé le *Rome Act of the CIVIL warS*, mais le style délibéré de Wilson et sa propension à la frêse ont exercé une influence déterminante sur les opéras ultérieurs de Glass, *Satyagraha* (1981) et *Akhnaten* (1984). Travaillant sur commande pour des opéras européens, Glass a composé des oeuvres majeures conçues pour être interprétées par des musiciens de formation classique et des chanteurs du médium opératique, et non pas seulement destinées à être présentées dans une salle d'opéra, ce qui avait été le cas d'*Einstein*. Glass avait écrit *Einstein* à l'intention de son propre ensemble et, même aujourd'hui, on concevrait difficilement que d'autres musiciens puissent l'interpréter. Mais une partie du fort impact qu'ont eu *Satyagraha* et *Akhnaten* vient du fait qu'ils faisaient appel à toutes les ressources musicales traditionnelles de l'opéra.

Il faut mentionner dans ce survol deux autres tandems alliant musique et théâtre. L'auteur-metteur en scène Richard Foreman et le compositeur Stanley Silverman ont poursuivi chacun une carrière distincte (Foreman avec son Ontological-Hysteric Theatre, et Silverman à titre de compositeur de musique de scène et de film), mais ont créé ensemble six opéras de chambre pleins d'esprit, expressionnistes, qui semblent faire écho à l'ensemble de l'histoire de la performance d'avant-garde. Leur prestation la plus complexe, *Madame Adare* (1980), a été commandée et produite par le New York City Opera. Leurs pièces de moindre envergure, telles que *Dr. Selavy's Magic Circus* (1973) et *Hotel for Criminals* (1974), ont été présentées Off-Broadway par le Music Theatre Group/Lenox Arts Center. Toutes ces pièces sont pourvues d'un merveilleux sens du macabre railleur, d'excellents pastiches musicaux et d'une théâtralité mordante.

C'est à la salle de La Mama qu'ont été jouées les premières pièces de Philip Glass (lorsque Mabou Mines y était établi à demeure) et de Robert Wilson (qui a conçu les marionnettes d'*America Hurrah* de Jean-Claude Van Itallie); le désormais célèbre café-théâtre a également accueilli *Quarry* (1976) et *Recent Ruins* (1979) de Meredith Monk. Au début des années 1970, Ellen Stewart, l'infatigable fondatrice de La



Mama, réunissait Elizabeth Swados et Andrei Serban autour d'un projet d'adaptation de trois tragédies grecques: *Médée*, *les Troyennes* et *Électre*. Le spectacle qui en a résulté, *Fragments of a Trilogy*, joué à intervalles réguliers à partir de 1974, est une production de théâtre musical-opéra de premier ordre, probablement la réalisation Off-Broadway la plus accomplie des années 1970. La musique de Swados, particulièrement dans *les Troyennes*, avait un souffle passionné, incarnait les sonorités et les angoisses humaines avec une justesse telle qu'en conjugaison avec l'univers visuel créé par Serban, elle transportait littéralement les spectateurs dans des mondes mythiques habités de terreurs séculaires. Depuis lors, les deux concepteurs ont travaillé ensemble à l'occasion, mais ont surtout poursuivi chacun une carrière distincte: Serban à titre de metteur en scène d'opéra et de théâtre, et Swados à titre de compositrice.

### les traits distinctifs du nouveau théâtre musical

Plusieurs fils conducteurs communs relient la plupart de ces spectacles — une collaboration d'une grande richesse entre compositeur et metteur en scène, une utilisation inhabituellement libéraire de l'espace, une affection pour les fresques et les mouvements choraux et, facteur peut-être encore plus important, une esthétique que l'on a qualifiée de Théâtre d'images: l'intégration à la représentation, aux dépens du langage, d'une sensibilité propre aux arts visuels. Les mots étant réduits au minimum, c'est l'intégration selon un mode égalitaire du son, du texte et de l'image qui crée le sens. Aucun élément visuel ou auditif ne peut être dissocié des autres.

Exception faite des scripts détaillés de Richard Foreman, ces spectacles sont généra-



*Satyagraha*, de Philip Glass. Photo: Tom Caravaglia, tirée du *Performing Arts Journal* n° 16, p. 89.



*Vessel*, de Meredith Monk, présenté à la Schaubühne de Berlin. Photo tirée de *Théâtre/public* n° 36, p. 16.

lement issus d'un scénario plutôt que d'un texte, et l'on y a souvent renoncé à l'anglais en faveur d'un idiome inventé ou d'une langue archaïque. Swados et Serban ont eu recours au grec antique et au latin dans *Fragments of a Trilogy*. Le texte d'*Einstein* est presque entièrement constitué de notes de solfège (do, ré, mi, fa, etc.). Glass a composé *Satyagraha* à partir d'un texte en sanscrit, et *Akhnaten* est chanté en akkadien, en égyptien et en hébreu. La dissociation du narratif et des vocables prononcés accentue la nature opératique de ces oeuvres, et n'est pas sans rappeler l'*Oedipe-Roi* de Stravinsky (dont le texte est en latin afin de créer un effet de distance) ou les livrets de Gertrude Stein.

Wilson, Glass, Monk, Swados, Silverman, Ashley et d'autres ont tous qualifié leurs oeuvres d'opéras. Dans certains cas, le mot est bel et bien utilisé dans sa signification classique: lorsque la musique est continue du début à la fin et représente le principal moyen par lequel le texte est communiqué aux spectateurs. Mais le terme «opéra», qui est devenu dans l'avant-garde un mot passe-partout pour désigner certains événements essentiellement non musicaux, est en réalité utilisé ici dans son acception la plus littérale, étymologique, comme pluriel du mot latin «opus», c'est-à-dire «oeuvres»; il signifie la réunion d'éléments, un rassemblement de plusieurs arts en un tout.

Plusieurs de ces importantes productions américaines ont été davantage vues en Europe qu'aux États-Unis. Dans certains cas, c'est que leur présentation faisait suite à des commandes ou à l'organisation de tournées en Europe, mais il est également vrai que de nombreux théâtres étrangers ont généralement été plus ouverts aux oeuvres américaines d'envergure que ne l'ont été leurs homologues américains. Les figures de proue du théâtre expérimental américain ont eu un impact énorme sur le théâtre et l'opéra en Europe. Il est difficile de penser aux images du cycle du *Ring* de Patrice Chéreau, que l'on a pu voir en Amérique au réseau P.B.S., sans que ne revienne en mémoire le travail antérieur de Robert Wilson. Il nous a été donné à l'occasion, à New York, d'assister à nouveau à des manifestations de cette sensibilité téméraire par le biais de l'opéra, et même au Metropolitan Opera, qui a produit un cycle d'oeuvres du 20<sup>e</sup> siècle qui a été déplorablement mésestimé. Si un spectacle tel que la production de John Dexter des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc a pu connaître du succès dans un environnement opératique conservateur, c'est en partie parce qu'il faisait appel à un nouveau langage visuel dont les premiers jalons

avaient déjà été posés par le théâtre expérimental.

Ces nouvelles oeuvres de collaboration alliant le théâtre, la danse et la musique sont en essence ce que les Allemands appellent des *Zeitoper*: des opéras de leur propre temps. Cette désignation musicologique, mais appropriée, peut s'appliquer à ces opéras au même titre qu'elle a été utilisée pour décrire les oeuvres de Brecht et de Weill des années 1920. Et même si les artistes qui sont à leur origine appartiennent surtout au milieu expérimental new-yorkais du théâtre, de la danse et de la performance, chaque nouveau spectacle semble attirer un public plus vaste et plus diversifié. Glass compose maintenant pour de grands opéras, Swados est produite à Broadway, Anderson reçoit des commandes d'orchestration et signe d'importants contrats d'enregistrement. Le bond stylistique est considérable, mais ces compositeurs et les metteurs en scène qui leur sont alliés sont sous bien des rapports les successeurs des professionnels de Broadway de la génération précédente. Ce sont eux qui créent le nouveau théâtre musical: un théâtre musical distinctement américain, d'envergure internationale, qui connaît une popularité croissante.  
[...]

**robert marx\***

traduit par **jean-luc denis**

\* Robert Marx a écrit sur le théâtre et l'opéra dans de multiples publications, notamment *The New York Times*, *The New Republic* et *The Dial*. Anciennement directeur du programme de théâtre du Conseil des Arts de l'État de New York, il a récemment été associé au Festival des arts des Jeux Olympiques et au Mark Taper Forum à Los Angeles.