*Social Economic Debates*
*Volume 15, Issue 1, 2026*
*ISSN 2360-1973; ISSN-L 2248-3837*

# ANALYSE FORMELLE ET STYLISTIQUE DES PREMIÈRES PIÈCES DE LA COMÉDIE MUSICALE « MY FAIR LADY »

**Diana Ligia Tudor**
Université Nationale d'Éducation Physique et de Sport, Bucarest
dianaligia.tudor@gmail.com

**Résumé**
La comédie musicale est un genre de spectacle typiquement américain, encore assez peu connu et représenté dans l'espace culturel roumain, et elle est considérée comme la contribution la plus originale des Américains au développement du théâtre. Il s'agit d'une forme de spectacle qui combine musique et dialogue parlé, jeu d'acteur et danse, dans laquelle le fil dramatique et tout le contenu émotionnel de la pièce sont rendus, à parts égales, par les mots, la musique, le mouvement et le décor, en un tout unifié. La comédie musicale *My Fair Lady* est l'une des créations les plus abouties et les plus complexes du genre, et notre étude se propose d'examiner deux pièces représentatives de cette comédie musicale d'un point de vue stylistique et formel, en analysant les interprétations de quatre artistes vocaux exceptionnels, emblématiques de l'importance capitale de l'éducation musicale dans la formation culturelle.

***Mots-clés***: comédie musicale, multiculturel, livret, linguistique, phonétique, éducation, éducation musicale.

« My Fair Lady »[1], l'une des comédies musicales les plus connues et les plus couronnées de succès, fut dès l'origine une impressionnante collaboration multiculturelle, fondée sur une pièce du dramaturge anglo-irlandais George Bernard Shaw[2], une partition composée par l'Autrichien Frederick Loewe et un livret écrit par l'Américain Alan Jay Lerner, la vivacité des chansons, la chorégraphie et les rythmes jazz étant typiquement américains[3]. Afin d'analyser deux pièces représentatives de la comédie musicale « My Fair Lady », j'ai choisi de m'appuyer sur les interprétations de quatre personnalités musicales et/ou artistiques, d'abord en raison de leur importance dans l'histoire de la représentation de cette œuvre, ensuite pour mettre en évidence les différences qui existent entre elles, tant sur le plan de leur nature vocale et de leur personnalité que sur celui de leur technique et de leur formation musicale.

Ainsi, Julie Andrews, première interprète du rôle d'Eliza Doolittle, personnage féminin principal de cette comédie musicale, se distingue à la fois par la richesse de son expérience du chant dans la comédie musicale et par son tempérament, vocal et personnel, juvénile et plein de fougue ; Audrey Hepburn, actrice pleine de noblesse et de profondeur, parvient, sans bénéficier d'une formation vocale approfondie, à rendre les traits du personnage de façon

[1] Lerner, Alan Jay, (1958) *My Fair Lady, A Musical Play in Two Acts*, The New American Library, New York

[2] Shaw, George Bernard, (1999), *Pygmalion*, Bartleby, New York

[3] Bloom, Ken, (2004), *Broadway Musicals. The 101 Greatest Shows of All Time*, New York, p. 74.

naturelle et sensible, du moins dans les passages où sa propre voix a été conservée dans la version finale du film ; Marni Nixon, grâce à sa solide formation vocale et à la rigueur d'une doubleuse chevronnée, insère son interprétation vocale de la manière la plus fidèle et la plus crédible possible dans la dimension théâtrale et visuelle du film, qui lui échappe par ailleurs ; enfin, Kiri Te Kanawa, spécialiste du chant lyrique et personnalité artistique tempéramentale et complexe, aborde avec audace et fraîcheur la quasi-totalité de l'œuvre musicale dans un récital orchestral, combinant harmonieusement les principes du chant classique avec les libertés et les effets d'un chant plus libre et plus « théâtral ».

Dans l'air « Just you wait », on distingue un aspect entièrement nouveau et surprenant du personnage d'Eliza qui, se sentant terrorisée par les leçons de phonétique du professeur Higgins, imagine différentes façons de se débarrasser de lui. L'agressivité explosive, mais pittoresque, du personnage rend cet air particulièrement difficile à interpréter, surtout pour des chanteuses professionnelles. Ainsi, Julie Andrews recourt à un son agressif et rudimentaire, appuyé sur les cordes vocales, de nouveau nasal, avec des accents proches de ceux du registre parlé. Le caractère de la pièce est animé, voire précipité, ce qui reflète l'état d'esprit du personnage à ce moment de l'action.

On peut remarquer l'indication initiale *Pesante* (lourd), qui se traduit, avec des nuances différentes, dans l'interprétation des trois chanteuses, non par la construction de la pièce elle-même, qui est dynamique, mais par la particularité du son, comprimé, âpre, tranchant (sans être aigu), en contraste avec certains sons délicats et nobles de la pièce précédente. Ainsi, dans l'interprétation de Julie Andrews, aux mesures 19, 23, 29, 30[4], et surtout dans les dernières mesures de la pièce, les mesures 63-66, en accord avec le texte, on distingue des passages où la voix émet une série de sons déformés, allant presque à l'encontre de la notion même de « chant ».

Dans la première moitié de cette pièce, l'interprétation de Marni Nixon est légèrement plus détachée que celle de Julie Andrews: la frustration déchaînée du personnage s'exprime par une couleur de voix plus sombre et des sons moins déformés, traduisant une agression un peu plus contenue, plus intériorisée. À partir de l'indication *Amabile*, que la chanteuse suit à la lettre, le son se transforme totalement et se rapproche de celui utilisé dans les deux airs précédents. Même dans le finale de cette pièce, point culminant de l'explosion de fureur d'Eliza, les choix interprétatifs de Marni Nixon sont moins audacieux que ceux de Julie Andrews  elle choisit de ne pas altérer son timbre vocal jusqu'à la déformation, tout en conservant son esprit de vengeance.

Quant à la troisième interprète, cette pièce confirme une nouvelle fois que Kiri Te Kanawa préserve, en général (à l'exception de la partie finale), l'identité de son instrument vocal, recourant à d'autres solutions pour dépeindre la rage effrénée de son personnage : les phrases du registre médium sont abaissées dans l'impostation, mais jamais de façon ostentatoire ; les sons onomatopéiques des mesures 19, 23, 63, 64[5] (« Oh, ho, ho », etc.) sont attaqués de manière très théâtrale, tout en conservant une certaine souplesse vocale. Elle donne également des impulsions nettes à certaines consonnes finales, qu'elle prononce de façon très explosive, pour exprimer de manière très suggestive l'idée d'outrage et d'éclat. Comme la première moitié de cet air a été chantée de façon nettement plus élégante par Kiri Te Kanawa que par les deux autres interprètes, sur le plan de l'émission vocale, la différence entre les deux épisodes de cette première partie, *Pesante* et *Amabile*, y est moins marquée.[6]

[4] Lerner, Alan Jay, *op. cit.*, p. 58

[5] *Ibidem*, p. 63

[6] Il est intéressant de noter, cependant, que dans la partie finale, *Allegro marziale*, en particulier dans ses cinq dernières mesures (63-67), la chanteuse n'utilise plus son instrument vocal habituel : elle recourt cette fois à une palette d'artifices vocaux semblables à ceux utilisés par

Ainsi, privilégiant cette manière d'interpréter à la fin de la pièce, elle choisit, comme Julie Andrews, de prendre des libertés mélodiques en modifiant la hauteur des notes : à la mesure 62, la note « la » est chantée une octave plus bas et la note « do » une octave plus haut, dans un ambitus donc bien plus large que celui indiqué dans la partition, le contraste entre les notes graves et aiguës, séparées ainsi de près de deux octaves, ayant une valeur expressive qui confère à cette scène une charge dramatique supplémentaire. De même, aux mesures 64 et 65, les notes sont jouées à l'octave supérieure, le son étant, comme je l'ai déjà mentionné, déformé: émis dans un registre crié, voire hurlé.

Par ailleurs, bien qu'il ne s'agisse que d'un récital et non d'une représentation intégrale, le jeu d'actrice de Kiri Te Kanawa, en particulier dans cette pièce, est absolument impressionnant, brillant, digne d'une grande artiste: ses expressions faciales, son maintien, ses gestes et sa voix concourent à créer un personnage à la fois pittoresque et vrai. Sur le plan de l'analyse formelle, le début de l'air est marqué par une brève introduction pianistique en *do mineur*, à quatre temps, tempo *Pesante*, qui reflète le sentiment d'accablement du personnage. L'accompagnement débute par un trille de la main droite en *fortissimo*, la main gauche soulignant chaque temps de la mesure par un déchant progressif. La voix et le piano sont à l'unisson, et sur le plan rythmique, les valeurs courtes et longues alternent. On remarque que, lorsque la voix s'arrête sur les notes longues, l'accompagnement, lui, ne s'arrête pas, mais se poursuit, se manifestant comme une réponse à la voix.

Tout au long de l'œuvre, sur le plan mélodique, on rencontre une série de modulations et d'inflexions modulatoires vers des tonalités voisines, telles que le mi bémol majeur relatif, le si bémol majeur, le la bémol majeur, l'homonyme do majeur, mais aussi des tonalités plus éloignées, telles que le mi bémol mineur, le do bémol majeur, le ré bémol majeur, le ré majeur. Ces modulations surviennent souvent de manière abrupte et s'accompagnent également de changements de tempo. Ainsi, tout au long de l'air, on distingue des tempos tels que *Amabile*, *Poco più mosso*, la pièce se concluant par un *Allegro marziale*.

La dynamique est elle aussi riche: on trouve un large éventail de nuances, du *pianissimo* au *fortissimo*, en passant par des *sforzando*, des accents, des *crescendos* et des *decrescendo*. J'ai relevé une accélération progressive du tempo, de *Pesante* à *Allegro marziale*, accélération également soutenue par les valeurs rythmiques, qui se raccourcissent de plus en plus, comme par exemple dans la dernière partie de l'œuvre, où l'on atteint des valeurs de sextolets de doubles croches, voire de sextolets de triples croches. Vers la fin de l'air, à la mesure 65, se situe le point culminant de l'œuvre, moment où Eliza imagine sa vengeance finale contre le professeur Higgins. L'ambitus vocal de l'œuvre s'étend du do de l'octave médiane au mi bémol de la deuxième octave, la forme étant ABC.

L'air *Just you wait* est repris dans une version brève au début du deuxième acte de la comédie musicale, précédé par les paroles de Higgins, ainsi que par des indications scéniques illustrant la colère du personnage. On observe une transformation du personnage d'Eliza sur le plan de son état émotionnel: dans l'air du premier acte, elle est présentée, tant dans le texte de la chanson que dans les indications scéniques, comme furieuse et en même temps effrayée par les menaces du professeur, qui annonce sans détour qu'elle risque de ne pas avoir de déjeuner, de dîner et surtout de chocolat si elle ne corrige pas sa prononciation. Dans le deuxième acte, en revanche, elle est présentée dans le texte comme accablée et en proie à une colère bouillonnante de ne pas voir ses progrès manifestes en phonétique reconnus et appréciés par le professeur.

Sa transformation se reflète également dans son langage: le phonème [h] n'est plus supprimé de la voyelle comme

les deux autres interprètes, en particulier Julie Andrews, à savoir des sons fortement déformés : comprimés, pressés sur les cordes, glottalisés, nasalisés, émis à la fois dans les registres graves et aigus.

dans le premier air (ainsi, « ’enry ’iggins » devient « Henry Higgins »), et, à l’exception d’une expression familière, le langage d’Eliza est irréprochable. Les paroles du second air *Just you wait* sont bien plus courtes et ne figurent pas dans le texte du premier:

*[Paroles de la chanson non reproduites, pour des raisons de droits d’auteur.]*[7]

L’accompagnement joue un rôle très important: il souligne constamment les sentiments d’Eliza, dont les interventions portent les indications dynamiques *appassionato*, voire *molto appassionato*. La voix et le piano s’entrelacent et, plus encore, au moment final, lorsque la voix ne peut plus achever la ligne mélodique sous l’effet de l’émotion, c’est le piano qui intervient pour conclure la phrase mélodique, tandis qu’Eliza fond en larmes.

Contrairement à la première version de l’air, celle du premier acte, le tempo change: de *Pesante,* il devient *Agitato e rubato*, les premiers sons de l’accompagnement passant de *fortissimo* à *mezzoforte*. Le seul paramètre qui demeure inchangé est celui de la mesure à 4/4.

Ce qui se distingue dans l’interprétation de Julie Andrews, c’est qu’elle choisit parfois de marquer vocalement des accents écrits pour l’orchestre, accents qu’elle réalise par une attaque plus précise et plus soutenue. En outre, grâce à sa formation d’actrice et de chanteuse de comédie musicale, elle se montre à l’aise pour délivrer de longs passages agiles, aux petits intervalles, avec un texte cohérent et une diction impeccable. Elle préfère parfois abandonner les hauteurs indiquées par la partition pour s’exclamer ou déclamer une phrase plus proche du parlé (mesures 8-11, 114-115).[8]

De façon surprenante, un terme qui rappelle la mauvaise prononciation d’Eliza dans la première partie de la comédie musicale *My Fair Lady* réapparaît dans la partition: « ex-pl’in ». Alors qu’elle est désormais capable de prononcer correctement l’anglais standard et qu’elle a conscience de faire ici un choix conscient et délibéré, Eliza préfère commettre à nouveau cette erreur initiale, une seule fois, dans cette scène et dans cette seconde partie de la comédie musicale, peut-être pour révéler à Freddy sa véritable identité, qu’elle assume désormais pleinement, mûre et consciente de sa force intérieure. Julie Andrews parvient à rendre cette nouvelle attitude d’Eliza avec authenticité et conviction artistique.

*« Show me »* est la seule chanson de toute la comédie musicale à utiliser la voix chantée d’Audrey Hepburn, qui interprétait Eliza dans le film *My Fair Lady*, et pour laquelle elle a confié s’être préparée intensivement, en prenant de nombreuses leçons de chant pendant le tournage du film. Il est cependant évident, à l’écoute de l’enregistrement de cette chanson dans le film, qu’elle ne possédait pas la formation musicale nécessaire pour livrer une prestation vocale comparable à celle de Marni Nixon dans le film. Sa voix est totalement dépourvue de technique vocale: sans soutien, mal positionnée, ce qui entraîne une tension laryngée; elle utilise la voix de tête et il n’y a aucune continuité entre le registre de la voix de poitrine et celui de la voix de tête. De plus, l’interprète modifie plusieurs fois la structure rythmique de la phrase.

Bien que, de manière générale, il n’y ait pas de véritable phrasé, on peut néanmoins distinguer certaines couleurs vocales aux nuances expressives, en particulier là où, sur le plan sémantique, le texte de la partition est plus lyrique et plus sensuel, notamment aux mesures 134-137, dans un passage évoquant le désir et l’attente du contact amoureux *[paroles non reproduites, pour des raisons de droits d’auteur]*. Bien entendu, l’expressivité charmante et débordante

[7] Lerner, Alan Jay, *op. cit.*, p. 86

[8] *Ibidem*, p. 92

de son jeu d'actrice parvient magistralement à faire oublier ces imperfections vocales et musicales de l'artiste.
Dans l'interprétation de la soprano Kiri Te Kanawa, on retrouve une fois de plus une voix ronde, bombée, noble, ancrée, riche en harmoniques. Dans cette pièce, comme dans toutes les autres, on note la complexité du phrasé, réalisé avec une grande souplesse. Une fois encore, avec sa polyvalence bien connue, elle recourt à une palette colorée d'artifices interprétatifs pour mettre en valeur et souligner la verbalité caractéristique de cette partition et, plus largement, de la musique en général.

Ainsi, elle donne des impulsions nettes à certaines consonnes, projetant le son fortement vers l'extérieur, très fréquemment sur les notes correspondant au titre de la chanson (mesures 108, 116, 140, 142, etc.) ; elle fait fortement rouler à plusieurs endroits la consonne « r », en la chantant et en l'intégrant à la ligne mélodique, dans des mots du texte évoquant les idées de rêve et de cri. (Comme à son habitude, toujours en étroite correspondance avec le sens des mots sur lesquels les notes sont écrites, afin d'en souligner la charge émotionnelle, elle choisit, aux mesures 102, 138-139, 149[9], de laisser certains sons en voix soufflée) ou de ne pas les faire vibrer du tout (mesure 120, sur le mot évoquant la nuit). Comme Julie Andrews, elle préfère parfois ne pas respecter les intervalles indiqués par la partition, donnant ainsi la primauté au mot, afin de renforcer la fluidité, le débit et donc le sens du texte, notamment dans un passage exprimant la lassitude à l'égard des mots (mesures 89-91) et dans un autre soulignant l'urgence de la situation (mesures 131-132).

L'air ne débute pas, comme c'est habituellement le cas, par une introduction pianistique : la ligne mélodique du personnage de Freddie et celle de l'accompagnement se rejoignent dans un récitatif en *mi majeur*, tempo *Andantino*, mesure à 4/4. Tout au long de ce passage, on trouve une modulation vers une tonalité éloignée, par l'enharmonisation de la tonalité de *sol dièse majeur* avec celle de *la bémol majeur*. Comme à d'autres moments de cette comédie musicale, la voix est doublée par le piano, qui, tout au long du récitatif et de l'air, reprend la ligne mélodique principale.

Le récitatif de Freddie est interrompu par un *Subito agitato* du récitatif d'Eliza, imposé en *mezzoforte*, étant donné que le discours mélodique de Freddie se situe en *piano*.
Le récitatif d'Eliza débute en *do majeur*, en conservant la mesure à 4/4, mais il ne reste pas longtemps dans ces paramètres musicaux, puisqu'au bout de quatre mesures l'air module vers la tonalité de *sol majeur*, mesure à 4/4, tempo *Molto vivace*. L'air adopte une forme strophique dans laquelle la tonalité de *sol majeur* et la mesure à 3/4 sont maintenues, la seule indication figurant au début de l'air étant *Furiously* (avec fureur). Sur le plan mélodique, on trouve dans l'air une série de modulations et d'inflexions modulatoires vers des tonalités telles que si bémol majeur, ré majeur, mi mineur et sol mineur.

Sur le plan dynamique, on trouve tout au long de l'œuvre une série de nuances alternées entre *piano* et *forte*, qui, à la fin de l'œuvre, par un crescendo continu, soutiennent le point culminant mélodique, représenté par le dernier son de l'œuvre, le sol de la deuxième octave. Outre le *piano*, le *mezzo forte*, le *forte* et le *fortissimo*, on trouve également des *crescendos*, des *decrescendos*, des accents et des *sforzando*.

L'œuvre comporte deux strophes, la seconde ayant un rôle conclusif et se distinguant de la première par le son sol, tenu en octaves pendant cinq mesures. L'accompagnement diffère lui aussi légèrement, les valeurs étant plus longues dans le second mouvement, l'air se concluant par une pédale sur le son sol. L'ambitus vocal de l'œuvre s'étend du ré de l'octave médiane au sol de la deuxième octave, la forme étant strophique, AA.

[9] *Ibidem*, p. 94

On peut conclure qu'Eliza, personnage principal de cette comédie musicale, révèle le rôle éminent de l'*éducation* dans le développement de l'être humain : par les leçons de phonétique, menées au moyen d'un laborieux processus de perfectionnement de son langage, elle acquiert une identité nouvelle, se transformant, elle, la fleuriste cockney des faubourgs de Londres qu'elle était autrefois. Mais pas seulement celle qui brilla au bal de l'ambassade de Londres, où on la prit pour une princesse, mais une personne devenue consciente de son immense force intérieure.

**RÉFÉRENCES**

Academia Română, (2010) *Micul dicționar academic*, deuxième édition, Univers Enciclopedic Publishing House
Bantaș, Andrei, (1971), *Shaw despre sine și despre alții*, Meridiane Publishing House, Bucarest
Bloom, Ken, (2004), *Broadway Musicals. The 101 Greatest Shows of All Time*, New York
Brown, G. E, (1970) *George Bernard Shaw*, Evans Brothers Ltd, Londres
Buga Ana, Sârbu Cristina-Maria, Galescu Octavia, (2008) *Opereta, zarzuela, musicalul*, Buna Vestire Publishing House, Blaj
Kenrik, John, (2017) *Musical Theatre: a History*, Methuen Drama Publisher
Lerner, Alan Jay, (1958) *My Fair Lady, A Musical Play in Two Acts*, The New American Library, New York
Paige, Ellen, (2021) *Musicals. The Definitive Illustrated Story*, Dorling Kindersley Publisher
Shaw, George Bernard, (2020) *Bernard Shaw on Music (The Critical Shaw),* Rosetta Books
Shaw, George Bernard, (1999), *Pygmalion*, Bartleby, New York
Tudor, Diana Ligia, (2023), The Evolution of the Musical My Fair Lady from the Play Pygmalion by George Bernard Shaw, *Euromentor Journal, Studies about Education, Bucharest*
Zărnescu, Maria, (2015), *Muzici și muze*, Nemira Publishing House, Bucarest