

Le Musical américain

La **comédie musicale** est le genre cinématographique par excellence, qui chorégraphie l'image animée et enchante la parole, pour sublimer l'invention optique et mécanique en une création artistique totale.

L'exploration chronologique du *Musical* hollywoodien et de son Panthéon (de A, pour Astaire, à Z pour *Ziegfeld Follies...*) nous permettra de défricher quelques pistes de réflexion : le Mouvement et les Corps, l'Irruption de la Danse, l'Illusion du Réel...

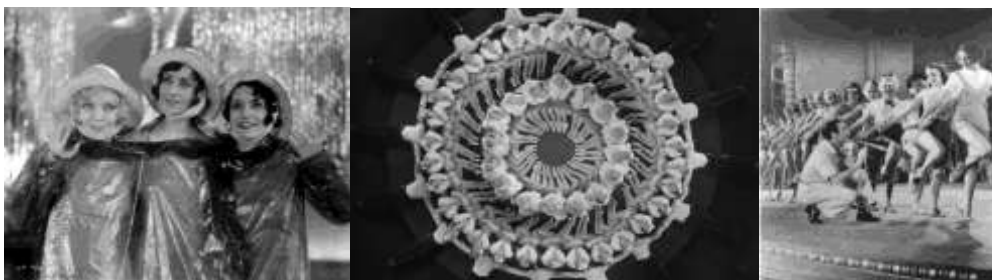
Puis nous constaterons la pertinence et la persistance du genre sous d'autres latitudes (l'Europe, l'Asie) et dans d'autres formats (le court métrage, le vidéo clip).

Enfin, ravis, nous chanterons sous la pluie !

LA TECHNIQUE ET LE MOUVEMENT

Les premières adaptations cinématographiques des spectacles de Broadway, *Melting Pot* musical et culturel de l'*American Entertainment*, ont curieusement vu le jour avant même l'avènement du cinéma parlant, la partition musicale jouée en *live* au pied de l'écran muet. C'est pourtant *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), incarné à l'écran par la super star de Broadway et de la radio, Alan Jolson, qui impressionnera le public, ébranlera les studios, leurs techniciens et leurs artistes, et signera l'acte de naissance du genre *Musical*, quand bien même le film ne comporte que quelques minutes de dialogue improvisé et deux chansons uniquement !

Dès 1929, un grand nombre des films produits seront *100% Talking, Singing & Dancing*, mettant à contribution les stars du muet, dont les minces filets de voix ou les accents étrangers feront s'esclaffer les spectateurs. Ces derniers se laisseront vite de ces spectacles théâtralement filmés, engoncés dans les cintres d'une scène cadre, aux chorégraphies Arts Déco certes, mais sans relief ni invention (ex : *The Hollywood Revue of 1929* de Charles Reisner, 1929 / « *Singin'in the Rain* »). De plates adaptations des grandes revues de Broadway.



Singin'in the Rain / 42nd Street / 42nd Street

Il faudra attendre l'éclosion du génie kaléidoscopique d'un Busby Berkeley, metteur en scène new yorkais chorégraphe à ses heures, pour donner un nouvel élan au film musical : la production de *42nd Street* (Llyod Bacon & Busby Berkeley, 1933) est le moment historique, véritable Renaissance du genre. Busby Berkeley multipliera les figures géométriques mouvantes, pulpeusement incarnées par des myriades de *girls* savamment alignées et chastement dénudées (*Footlight Parade* de Llyod Bacon & Busby Berkeley, 1933 / « *By a Waterfall* »). L'apport de Busby Berkeley est esthétique : ses numéros musicaux ont marqué l'imaginaire des cinéphiles et des publicitaires (certains clips de Michel Gondry ; les récentes publicités pour l'eau de Vittel) en donnant ses lettres de noblesse aux comédies musicales *Backstage* traitant des coulisses d'un spectacle. Mais sa contribution à l'évolution technique du cinéma est aussi majeure : sa caméra abandonnera définitivement les fauteuils de l'orchestre pour s'envoler dans les cintres, grues et bras de caméra articulés, à jamais mobile et tout entière dévouée à multiplier les points de vue du spectateur, improbables, innovants et parfois coquins !

Dans les années 30 et 40, les studios vont donc devoir développer des compétences et des savoir-faire techniques et artistiques, discrètement mais efficacement mis au service des *Performers* (acteurs, chanteurs, danseurs) et de leur metteur en scène. La découverte de la machinerie hollywoodienne reste, aujourd'hui encore, une source de ravissement ! (*Lady Be Good* de Norman Z. McLeod, 1941 / « *Fascinating Rhythm* »). Dans les années 50, apogée du *Musical* américain, *Chantons sous la pluie* de Gene Kelly & Stanley Donen, 1952, paiera dignement et brillamment sa dette à l'industrie cinématographique !

Le Musical Primitif ; la théâtralité de Broadway & la fixité de l'écran sonore ; le corps démultiplié & le kaléidoscope ; la machinerie hollywoodienne

- * *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927)
- * *The Hollywood Revue of 1929* (Charles Reisner, 1929) / « *Singin'in the Rain* »
- * *42nd Street* (Llyod Bacon & Busby Berkeley, 1933)
- * *Footlight Parade* (Llyod Bacon & Busby Berkeley, 1933) / « *By a Waterfall* »
- * *Lady Be good* (Norman Z. McLeod, 1941) / « *Fascinating Rhythm* »
- * *Chantons sous la pluie* (Gene Kelly & Stanley Donen, 1952)

LE CORPS EN MOUVEMENT

S'il a libéré le film musical du carcan de la scène, *Hollywood versus Broadway*, Busby Berkeley a cependant standardisé les corps des danseuses, chorus girls interchangeables, blondes platine ou brunettes, sourires figés, génialement combinés dans des danses statiques et mobiles à la fois. L'algèbre et la géométrie, démultiplication des corps et perspective à l'infini, tiennent lieu de chorégraphie. Le groupe fait corps, mais le corps, pourtant parfois sexué, est contraint.

En 1933, *Flying Down to Rio* de Thornton Freeland met en vedette Dolorès Del Rio et Gene Raymond. Mais les spectateurs du film n'auront d'yeux que pour les deux seconds rôles, dont l'apparition dansée au son de *The Carioca* marquera à tout jamais l'histoire du cinéma : le couple Fred Astaire & Ginger Rogers était né et allait crever l'écran en s'illustrant, aérien, dans une série de huit films pour les studios de la RKO (de 1933 à 1938) et un ultime chant du cygne une décade plus tard à la Metro Goldwyn Mayer (*Entrons dans la danse*, Charles Walters, 1949). Fred Astaire, tout en élégance décontractée, et Ginger Rogers, piquante à la limite de la gouaille allaient former le couple idéal de la comédie musicale des années 30, installant les corps des danseurs au cœur de l'intrigue et de l'image, au centre du film et de l'écran, lui donnant chair et distinction. Katharine Hepburn définira la complémentarité du couple Astaire Rogers d'une gouteuse et lapidaire formule : «*He gave Her class, She gave Him sex !* ».



Top Hat / Top Hat / Swing Time

L'archétype des films du couple reste *Top Hat* de Mark Sandrich, 1935, sur une musique d'Irvin Berlin. Le numéro « *Cheek to Cheek* » est un sommet de la carrière de Fred Astaire et Ginger Rogers. Il ne s'inscrit plus dans le cadre d'une représentation théâtrale, mais dans la vraie vie (bien que le décor vénitien, génialement Arts Déco et grandiloquent soit totalement irréaliste). Il s'agit d'une scène de séduction, d'autant plus troublante qu'elle repose sur un quiproquo grivois : Ginger danse avec Fred qu'elle croit être le mari de sa meilleure amie, cette dernière semblant l'encourager à l'adultère avec son conjoint, consentante ! Très clairement, les duos dansés sont des métaphores de l'acte sexuel. Déjà la caméra de Busby Berkeley glissait entre les cuisses écartées des girls offertes... Et quelques années plus tard, au sommet de sa gloire et en plein âge d'or de la comédie musicale, Fred Astaire enlacera par deux fois la plus sensuelle des créatures que Terpsychose est enfantée : la Divine Cyd Charisse, dans *Tous en scène* (Vincente Minnelli, 1953 / « *The Girl Hunt Ballet* » ; où la danseuse est tour à tour blonde ou brune, mais toujours provocante), puis dans *La Belle de Moscou* (Rouben Mamoulian, 1958 ; ici, Cyd Charisse reprend le rôle de l'agent soviétique créée par l'autre Divine, Garbo, et succombe à son tour aux charmes d'un Occident capitaliste dégénéré, en un *strip tease* tout de soie et de dentelles – le *Silk Stocking* du titre original...)

L'on a mainte fois loué le talent et l'élégance de Fred Astaire. Sa carrière à l'écran, après dix années de triomphe sur les scènes de Broadway et de Londres dès les années 20 aux côtés de sa sœur Adèle Astaire, couvrira les années 30, 40 et 50 (danseur), puis les années 60 et 70 (acteur principalement). Fred Astaire créait lui-même ses chorégraphies, assisté par Hermès Pan ; il exigeait contractuellement pour chacun de ses films de pouvoir danser au moins un solo devant la caméra. Il participait également aux prises de vue de ses numéros et passait de nombreuses heures en salle de montage. Dès ses premiers films, Fred Astaire refusa les plans de coupes étrangers à la danse (points de vue ou commentaires d'un tiers spectateur de la danse), que certains réalisateurs ou producteurs voulaient imposer craignant de lasser le public avec des numéros musicaux trop long... Homme de rythme et de mouvement, la science de la danse de Frédéric Austerlitz était cinématographique.

Plus physique que Fred Astaire, mais tout aussi génial, Gene Kelly fut à la suite de son aîné le révolutionnaire du film musical dans les années 40, quand lui aussi abandonna Broadway pour Hollywood. Tout en énergie, il fit descendre la danse dans la rue, loin des salons mondains, sophistication et téléphones blancs, où Astaire évoluait encore, troquant le frac contre une paire de jeans, et les souliers vernis contre des mocassins (*Cover Girl* de Charles Vidor, 1944 ; *Un Jour à New York* de Gene Kelly & Stanley Donen, 1949). Gene Kelly contribua à rendre la danse plus quotidienne, bien que, paradoxalement, l'énergie déployée tenant de la performance, elle puisse apparaître moins accessible que les délicats jeux de jambes de Fred Astaire... Astaire et Kelly ne furent – hélas ? – qu'une seule fois réunis à l'écran, dans le tableau « *The Babbitt & The Bromide* » du film *Ziegfeld Follies*, dirigés par Vincente Minnelli en 1946.



Cover Girl / Un Jour à New York / Mariage royal

Le danseur aspire à la libération extrême : vaincre l'apesanteur. Fred Astaire vaincra donc, inspiré par l'amour (et servi par l'ingénieuse prouesse des techniciens du studio !) : il dansera sur les murs et le plafond de sa chambre d'hôtel dans *Mariage royal* (Stanley Donen, 1951). Mais plus modestement, à son image la plus juste d'ailleurs, Fred Astaire incarnera la danse en toute simplicité : sa démarche aérienne et discrètement chaloupée dans la séquence d'ouverture de *Parade de printemps* (Charles Walters, 1948) conduit tout naturellement au premier numéro dansé du film, le dynamique « *Drum Crazy* ».

Notons ici l'absence manifeste, dans le *Mainstream Musical*, du corps afro américain : malgré les hommages maintes fois affirmés par leurs pairs, Fred Astaire imitant Bill *Bojangles* Robinson dans *Bojangles of Harlem* (*Swing Time*, Mark Sandrich, 1936) ou Gene Kelly dansant *Be a Clown* avec les Nicholas Brothers (*Le Pirate*, Vincente Minnelli, 1948), les artistes noirs furent marginalisés. L'économie du cinéma cédait alors au dictat social et raciste des années 40 et 50. Ainsi, et parmi beaucoup d'autres, la sublime chanteuse Lena Horne n'apparaissait à l'écran que dans des numéros *Backstage*, aisément éludés des copies exploitées dans les états du sud, évitant ainsi le boycott du film par un public trop peu enclin à voir se côtoyer acteurs blancs et *singes noirs*. Parfois, de ces productions au casting entièrement afro américain et souvent tournées à la chaîne pour ces mêmes afro américains, émergeait une pépite dont la qualité imposait l'évidence : *Stormy Weather* (Andrew Stone, 1944) était de celles-là, qui réunissait Léna Horne, Bill Robinson, Fats Waller, Cab Calloway et les fabuleux Nicholas Brothers (« *The Jumpin' Jive* »).

Fred Astaire, le duo, le solo ; Gene Kelly ; le corps révélé ; le corps sexué ; le corps absent

- * *Flying Down to Rio* (Thorton Freeland, 1933)
- * *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935) / « *Cheek to Cheek* »
- * *Swing Time* (Mark Sandrich, 1936)
- * *Cover Girl* (Charles Vidor, 1944)
- * *Stormy Weather* (Andrew Stone, 1944) / « *The Jumpin' Jive* »
- * *Ziegfeld Follies* (Vincente Minnelli, 1946)
- * *Le Pirate* (Vincente Minnelli, 1948)
- * *Parade de printemps* (Charles Walters, 1948) / « *Drum Crazy* »
- * *Un Jour à New York* (Gene Kelly & Stanley Donen, 1949)
- * *Entrons dans la danse* (Charles Walters, 1949)
- * *Mariage Royal* (Stanley Donen, 1951)
- * *Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953) / « *The Girl Hunt Ballet* »
- * *La Belle de Moscou* (Rouben Mamoulian, 1958)

L'IRRUPTION DU CHANT ET DE LA DANSE

L'on distingue deux types majeurs de comédies musicales, selon la typologie de leurs personnages et la nature de leurs numéros musicaux : le *Backstage Musical* et, pour dire vite, tous les autres *Musicals*... !

Le *Backstage Musical* regroupe l'ensemble des films dont l'action se déroule dans le monde du *Show Business*, Broadway ou Hollywood, et dont les personnages principaux gravitent autour du monde du spectacle ou aspirent au vedettariat. Les numéros musicaux sont alors intégrés au spectacle qui se montent, ses répétitions et ses représentations. Les films de Busby Berkeley appartiennent à cette catégories, ainsi que les revues à grand spectacle, calquées sur les shows à tableaux, eux-mêmes d'ailleurs inspirés du Music'Hall européen : *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929), *Broadway Melody of 1936* (Roy Del Ruth, 1935), *The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1936)... Il n'est alors pas nécessaire de justifier le passage de la parole au chant et de la marche à la danse, puisqu'il n'existe pas, ou tout du moins les acteurs sont des personnages chanteurs et danseurs, qui, logiquement, font leur métier d'*entertainer*. Le plus cartésien des spectateurs n'a dès lors plus l'occasion de s'agacer de voir le couple vedette roucouler en poussant la chansonnette ou en esquissant un pas de deux. Des *Backstage Musical* plus contemporains, comme *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *Fame* (Alan Parker, 1980) ou *Chicago* (Rob Marshall, 2003) donnent une dimension supplémentaire aux numéros filmés, en ce sens qu'ils reflètent et commentent la réalité des actions qui se déroulent hors scène, mais pas hors champs, et soulignent la vraie nature des sentiments qui meuvent les personnages une fois le rideau tombé sur la représentation de leur fausses amours. Certains films, comme *Parade de printemps* (Charles Walters, 1948) ou *Tous en scène* (Vincente Minnelli, 1953) jouent sur les deux tableaux, mettant en scène des acteurs de vaudeville ou de théâtre, qui ne se contentent pas d'exercer leur métier sur scène, mais chantent et dansent volontiers dans leur salon ou dans la rue, sans orchestre dans la fosse !



The Great Ziegfeld / Hollywood Revue / Cabaret

Il est alors pertinent de s'interroger sur la façon dont les autres films musicaux – les « *non Backstage* » *Musicals*... – intègrent le chant et la danse à l'action du film. Signalons ici que certaines copies de ces films, dans les années 50 et 60, étaient exploitées en Europe amputées des scènes musicales, mutilées ! Les distributeurs et directeurs de salles de cinéma jugeaient à priori que leurs spectateurs n'appréciaient pas les films musicaux, expression d'une culture populaire trop *yankee*. Je me souviens d'avoir personnellement souffert à ma première vision de *Les Hommes préfèrent les blondes* (Howard Hawks, 1954), expurgé de deux numéros musicaux (dont l'un, *so french !* qu'il avait dû effrayer les censeurs français : « *When Loves Come* », interprété dans un Paris d'opérette).

Très souvent, le passage de la parole au chant est l'expression exacerbée d'un sentiment, le plus souvent amoureux, mais pas toujours (la colère ou le regret peuvent s'exprimer également en chanson) ; et il en va de même pour la danse, les protagonistes de la scène fusionnant physiquement dans leur adresse à maîtriser une chorégraphie qu'ils semblent découvrir avec le spectateur ! Exemples :

Papa longues jambes (Jean Negulesco, 1955 / « *The Slue Foot* ») : Fred Astaire est le généreux et mystérieux parrain de Leslie Caron, qui l'ignore. Elle le prend pour un autre, il ne la détrompe pas, pour mieux tomber amoureux d'elle sans doute, la différence d'âge pouvant être un obstacle. C'est justement à l'occasion du bal de fin d'année du lycée que Fred Astaire et Leslie Caron vont enfin danser ensemble. Le carnet de bal de la jeune fille est rempli des noms de ses jeunes cavaliers, camarades d'étude, et Fred Astaire est sur la touche, avec les parents qui n'ont plus l'âge de danser au son d'un jazz gonflé au Rock'n Roll naissant. C'est sans compter sur la curiosité musicale de Fred Astaire, qui nous a été donnée à voir dès le début du film : s'il est un *business man* affermé, il n'hésite pas à ajourner un important *meeting* pour se défouler à la batterie ! Il est littéralement propulsé parmi les danseurs à la suite d'une bousculade et c'est (presque) malgré lui qu'il va entrer dans la danse. Avec Leslie Caron, ils ne tarderont pas à devenir les roi et reine du bal. Le prétexte est facile, voire usé, mais attendu et acceptable dans la logique de la rencontre chorégraphique annoncée dès le générique du film entre Astaire et Caron.

Ma sœur est du tonnerre (Richard Quine, 1955 / « *Battle* ») : Bob Fosse et Tommy Rall accompagnent Janet Leigh à son audition ; ils sont tous deux amoureux de la jeune femme, mais l'un, Bob Fosse, est plutôt timide et réservé, gringalet qui plus est, quand l'autre, Tommy Rall, est sûr de lui, hâbleur et taillé en athlète. Patientant pour le retour de leur belle, leur rivalité va s'exprimer en un duel physique, où les acrobaties bon enfant vont évoluer en une chorégraphie musclée, duel dont au final personne ne sortira vainqueur, les deux hommes partageant un même talent pour la danse (Bob Fosse est cependant simple serveur dans un *Diner* et Tommy Rall un *gambler* professionnel). La danse est ici née du besoin conflictuel d'en imposer à l'autre et de dépasser la joute verbale, tout en développant des compétences physique hors du commun.

Les Sept femmes de Barberousse (Stanley Donen, 1954 / « *Winter* ») : les sept jeunes frères, isolés par l'hiver dans leur rude condition de bucherons montagnards, rêvent aux jeunes filles de leur cœur, encore à conquérir, dans la vallée, dans la ville. Livrés à eux-mêmes mais inspirés néanmoins par leur travail quotidien, c'est au rythme des scies et des haches coupant et fendant les troncs, glissant sur l'écorce ou heurtant les souches, que les sept frères vont commencer à chanter, en soli, puis en chœur, d'une douce voix en totale opposition avec leur physique... de bucheron, et danser, avec une souplesse de mouvement elle aussi en opposition avec la rudesse de leur geste.



Ma sœur est du tonnerre / Les Sept femmes de Barberousse

Chicago (Rob Marshall, 2003 / « *All That Jazz* ») : portant à l'écran le Musical créé à la scène par Bob Fosse, Rob Marshall développe la démarche du réalisateur de Cabaret : les numéros musicaux ne sont plus des commentaires ou des contrepoints des scènes de la vie réelle, hors du cabaret ou du speakeasy, mais leur prolongement. Ainsi la scène d'ouverture de *Chicago* est tout à la fois une scène d'exposition qui nous présente les personnages (la blonde et la brune et leurs stéréotypes), allume le feu de l'action, expose les faits et donne à voir la psychologie de chacune des deux héroïnes. La danse sensuelle de Catherine Zeta-Jones, devient le contrechamp allégorique de la scène de séduction et de sexe de Renée Zellweger, la chorégraphie calquant la position amoureuse au mouvement près. Dès lors tout le film ne sera plus qu'un gigantesque jeu de miroir, sans tain, déformant, brisé, qui reflètera la chute et l'ascension des deux héroïnes : meurtrières à la ville, stars sur scène.

Band Wagon (Vincente Minnelli, 1953 / « *Danc'in in the Dark* ») : comme souvent chez Vincente Minnelli, pourtant homme de l'art et brillant intellectuel, la dialectique du film confronte le spectacle de l'*entertainment* et le monde de l'art. Tony (Fred Astaire), *hooper* de vaudeville, est sollicité par ses anciens camarades scénaristes de comédies musicales pour jouer au côté de la vedette de la danse du moment, Gabrielle (Cyd Charisse) et sous la direction d'un metteur en scène démiurge qui ne jure que par Sophocle ! Les styles des danseurs s'opposent (le ballet classique versus le *tap dance*), leur carrière également (Tony est un *has been* à la retraite, Gabrielle une étoile naissante). Mais l'amour s'en mêle, et Gabrielle, engagée avec son amant chorégraphe du spectacle, résiste à l'attirance qu'elle ressent pour Tony, compliquant ainsi leur relation déjà bien ébranlée. Après moult répétitions où personne ne s'accorde, la rupture professionnelle entre les deux protagonistes semble inévitable. Pourtant, Tony et Gabrielle tenteront une ultime rencontre, un dernier accord : l'accord parfait ? Mettant de côté leur animosité et leur rancœur, ils décident d'une promenade nocturne dans *Central Park*. Fred Astaire et Cyd Charisse, sans échanger une parole, marchent dans les allées du parc, débouchent sur une place arborée où se tient un bal populaire, se mêlent aux couples dansants mais sans danser eux-mêmes, puis s'éloignent et tout en poursuivant leur marche s'isolent à nouveau. Le spectateur a découvert le lieu de la danse (le bal populaire) et entendu la musique (l'orchestre musette) et, fort de sa connaissance des enjeux de la scène (qui par ailleurs promet d'être la première rencontre chorégraphiée du couple Astaire Charisse dans le film), il est donc préparé au numéro musical à venir. Alors, précisément au moment où la musique assourdie du bal musette est remplacée par les premières notes de l'orchestre du studio (autre convention du genre ici brillamment déjouée), Fred et Cyd esquissent l'un après l'autre un pas de danse, puis glissent ensemble et, après un très bref instant d'immobilité, comme le souffle que l'on retient, s'enlacent et découvrent, sous nos yeux ébahis que, oui, à l'évidence, l'accord entre eux peut être parfait.



Tous en scène

En un seul numéro musical, moment d'anthologie poétique de l'histoire du cinéma, Vincente Minnelli donne au genre sa justification parfaite : Fred Astaire et Cyd Charisse devaient danser ensemble, pour l'histoire à raconter, pour le spectacle en production, pour tomber amoureux. La mise en scène était toute entière dédiée à ce climax. Minnelli enrichit le mouvement cinématographique par l'écriture chorégraphique, 60 ans de cinéma en un éclair de génie : aux corps en marche du chronophotographe de Jules-Etienne Maray succèdent ceux des danseurs dont le déplacement n'est plus uniquement physique mais témoignent de leurs sentiments.

Née muette et tremblante, l'Image ne pouvait qu'apprendre à chanter et à danser. Le film musical en témoigne.

Le Backstage Musical ; le geste et la chorégraphie ; réinventer le cinématographe

- * *The Hollywood Revue of 1929* (Charles Reisner, 1929)
- * *Broadway Melody of 1929* (Harry Beaumont, 1919)
- * *Broadway Melody of 1936* (Roy Del Ruth, 1935)
- * *The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1936)
- * *Parade de printemps* (Charles Walters, 1948)
- * *Tous en scène* (Vincente Minnelli, 1953) / « *Danc'in in the Dark* »
- * *Les Hommes préfèrent les blondes* (Howard Hawks, 1954)
- * *Les Sept femmes de Barberousse* (Stanley Donen, 1954) / « *Winter* »
- * *Ma sœur est du tonnerre* (Richard Quine, 1955) / « *Battle* »
- * *Papa longues jambes* (Jean Negulesco, 1955) / « *The Slue Foot* »
- * *Cabaret* (Bob Fosse, 1972)
- * *Fame* (Alan Parker, 1980)
- * *Chicago* (Rob Marshall, 2003) / « *All That Jazz* »

L'ILLUSION DU REEL

Art total, mêlant l'image et la musique, le film musical, quand il est réussi, appelle à la rêverie très souvent, à la réflexion parfois. La théorie *Minellienne* du genre, qui oppose fraternellement le monde de l'art noble et celui de l'*entertainment* populaire, s'illustre dans de nombreux titres. Le cinéma américain musical reste le vecteur principal d'une conception euphorisante du monde. Ainsi, pendant les années qui suivirent la crise de 1929 et qui vit exploser le genre, les films musicaux participaient à exorciser chez les spectateurs, le temps de la projection, leurs craintes d'un avenir sombre. La sophistication mondaine des décors et des situations des films de Fred Astaire et Ginger Rogers, ou la démesure onirique (et sexuelle) de ceux de Busby Berkeley, servaient d'exutoire à la dépression. Certains studios cependant s'étaient donnés pour mission de témoigner de leur époque. La Warner Bros, notamment, produisit de nombreux films de gangsters à visée sociale ou éducative, et n'hésita pas à jouer la demi-teinte dans ses comédies musicales. Ainsi, *Gold Diggers of 1933* de Mervin Le Roy & Busby Berkeley présenta sa version cyniquement joyeuse de la crise économique, Ginger Rogers chantant « *We're in The Money* », ou tragiquement alarmiste de la condition des anciens combattants de la première guerre mondiale, premières victimes de cette crise : « *Remember My Forgotten Man* ».



Gold Diggers of 1933

On l'a vu, l'ancrage dans le monde du spectacle a été l'un des moyens utilisés par les scénaristes et les réalisateurs pour justifier les codes du genre. Affirmer la dimension onirique de l'histoire en aura été un second. Quand Gene Kelly et Vincente Minnelli adaptèrent le succès de Broadway *Brigadoon*, leur premier souhait fut de tourner le film en Écosse, en décors naturels, paradoxe apparent pour ce conte merveilleux narrant un amour par delà les lieux et les temps. Mais les coûts de production et les conditions météorologiques eurent raison des soucis de vérisme des deux artistes. Contraints et forcés, ils se replièrent dans les studios de la MGM dans des décors de vallées et de lacs, cycloramas ripolinés technicolor qui au final siéent à la légende écossaise.



Brigadoon

Mais c'est dans le quotidien urbain que Gene Kelly œuvra à imposer la comédie musicale. Il sera l'artisan dynamique de la crédibilité du genre, de son accessibilité immédiate par l'homme de la rue. Astaire est un aristocrate malgré lui ; Kelly un prolétaire de grande classe. Avec *Un jour à New York* (Gene Kelly & Stanley Donen, 1949) / « *NY NY !* », Gene Kelly et Stanley Donen filment dans la rue, à même la rue. Dans la longue séquence d'ouverture, les trois marins en goguette héros du film, sillonnent New York, ses quais, ses places, ses monuments en chantant à tue-tête ! Les anecdotes de tournages sont nombreuses et maintes fois rapportées : quand par exemple l'équipe technique et artistique au grand complet jaillissait d'un taxi pour filmer à l'arrachée et loin de l'autorité soupçonneuse, un moment d'authenticité ; du cinéma musical - cinéma vérité en somme, avant l'heure ! À quelques rares exceptions près le reste du film sera tourné en studio, les numéros chantés construits néanmoins pour faire progresser l'action. C'est là sans doute la contribution majeure de Kelly et Donen, mais aussi de Minnelli, de Fred Astaire à la MGM, et des auteurs et scénaristes de talents des années cinquante : tous cherchèrent la logique de l'enchaînement dramatique et de la progression cinématographique de l'action, que les dialogues soient chantés ou les déplacements dans le champ de la caméra chorégraphiés.

Suivant un schéma stylistique identique à *Un jour à New York*, *West Side Story* (Robert Wise & Jerome Robbins, 1961 / « *Ouverture* ») lâchera ses danseurs dans les rues de la ville pour une séquence d'ouverture d'anthologie, prolongeant la démarche de Kelly et Donen et mêlant intimement les mouvements de caméra au rythme des danseurs, entre course poursuite et bataille rangée. Mais là encore, le film s'assagira par la suite, quittant le décor naturel pour la reconstitution de la ville, s'essayant même aux jeux de lumières savamment étudiés dans des scènes oniriques qui gâcheront quelque peu les audacieuses promesses non tenues. C'est alors par le sujet traité, la rivalité entre bandes de jeunes marginaux, phénomène encore peu traité à l'écran à cette époque, que *West Side Story* fera date dans l'histoire du film musical. De plus, la transposition du mythe shakespearien de Vérone à New York, l'irruption du drame dans le *Musical*, donnera de la gravité et une certaine légitimité intellectuelle, à un genre cantonné jusque là dans la comédie.

L'exutoire ; l'ancrage sociologique de la Warner ; le rêve assumé ; Le décor et la rue ; le drame musical

- * *Gold Diggers* (Mervin Le Roy & Busby Berkeley, 1933) / « *We're in The Money & Remember My Forgotten Man* »
- * *Un jour à New York* (Gene Kelly & Stanley Donen, 1949) / « *NY NY !* »
- * *Brigadoon* (Vicente Minnelli, 1956)
- * *West Side Story* (Robert Wise & Jerome Robbins, 1961) / « *Ouverture* »

SOUS D'AUTRES LATITUDES...

L'hommage du poète Jacques Demy à la comédie musicale américaine et à Gene Kelly ; L'Asie, mais pas Bollywood, la danse et le sexe

- * *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967) / « *La sortie de l'école* »
- * *La Saveur de la pastèque* (Tsai Ming-Liang, 2004) / « *Les toilettes publiques* »



Les Demoiselles de Rochefort / La Saveur de la pastèque

... DANS D'AUTRES FORMATS

Les clips vidéo

L'hommage à Busby Berkeley et le corps démultiplié

- * *Around The World* / Michel Gondry / Daft Punk
- * *Come Into My world* / Michel Gondry / Kylie Minogue

Les courts métrages

La citation et la référence ; le rythme des machines ; le *Hapening* du rythme et le mouvement chorégraphié

- L'Homme sans tête* (Juan Solanas, 2003 – *La Belle de Moscou*, Rouben Mamoulian, 1958 / « *All of you* »)
- West Bank Story* (Ari Sandel, 2005 – *West Side Story*)
- Plastic and Glass* (Tessa Joose, 2009) vs *Shall We Dance* / « *Slap That Bass* »)
- La Prévention de l'usure* (Gilles Charmant, 2009)