

Le musical hollywoodien Mythe du « That's Entertainment » ou création d'un nouveau filmopéra?

Réal La Rochelle

Number 76, Spring 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23042ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Rochelle, R. (1995). Le musical hollywoodien : mythe du « That's Entertainment » ou création d'un nouveau filmopéra? *24 images*, (76), 50–52.

LE MUSICAL HOLLYWOODIEN

MYTHE DU «THAT'S ENTERTAINMENT» OU CRÉATION D'UN NOUVEAU FILMOPÉRA?

par Réal La Rochelle

En novembre dernier, la venue à Montréal de Rick Altman, au colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques sur *les genres au cinéma*, était l'occasion de nous rappeler l'importance capitale du musical dans l'histoire du cinéma hollywoodien, réactivée aujourd'hui par la vidéo qui en fait ses choux gras. Auteur de la monumentale étude *The American Film Musical*, Rick Altman, avec d'autres chercheurs, se reposait pour la nième fois la question de la caractérisation du musical: genre à part entière? sous-catégorie de la comédie? théâtre filmé de Broadway? nouvel opéra filmique?

Un peu tout ça à la fois, caméléon et mouvant, le musical s'enorgueillit, avec le western, d'être une création profondément et typiquement américaine. Qui plus est, il est le seul «genre», et ce depuis ses origines, à s'auto-filmer, c'est-à-dire à prendre comme sujet le théâtre populaire tissé de chant, de musique et de danse. À cet égard, le musical est le seul cas hollywoodien de post-modernisme, et le plus ancien, qui remonte à sa naissance même. Drôle de bête, qui échappe aux codifications, aux classifications, aux querelles entre le conservatisme et l'avant-garde (puisqu'il véhicule les deux avec roublardise), épigone décrié du *That's Entertainment* mais qui se permet parfois d'être une sorte de filmopéra en avance sur son temps.

Pour décrire, ne serait-ce qu'à larges traits, cette forêt exotique et touffue, il faut se promener à la

**Le cinéma c'est contagieux:
Ciné suspense, ciné mystère...
Moi, c'est le musical que j' préfère!**

Jacques Demy et Michel Legrand,
«Ciné qui chante», dans
Trois places pour le 26
(interprété par Yves Montand)

fois dans les commencements du musical et dans son âge d'or (années 40 et 50 en gros), dans sa veine Broadway puis dans sa progéniture du pop-rock, enfin dans l'écran archivistique sur lequel aujourd'hui nous interrogeons un «genre mort» ou «qui n'a pas de présent» (expression empruntée à Patrice Chéreau à propos de l'opéra, *Le monde de la musique*, juin 1992). Comme il a fallu jusqu'ici à MGM/UA trois volumes de *That's Entertainment* pour y arriver, j'ai cru candidement qu'une chronique en trois volets s'imposait pour présenter quelques spécimens de ce fascinant opéra américain.

Ce qu'il y a de plus beau, ce sont les commencements

(Serge Daney)

L'année 1929 tient de la magie pour le musical hollywoodien. Le cinéma commercial vient à peine d'être sonorisé, le musical n'avait produit que des prototypes expérimentaux durant l'ère du «muet», et voici coup sur coup plusieurs chefs-d'œuvre, matrices achevées: *Sunny Side Up*, *Ap-*

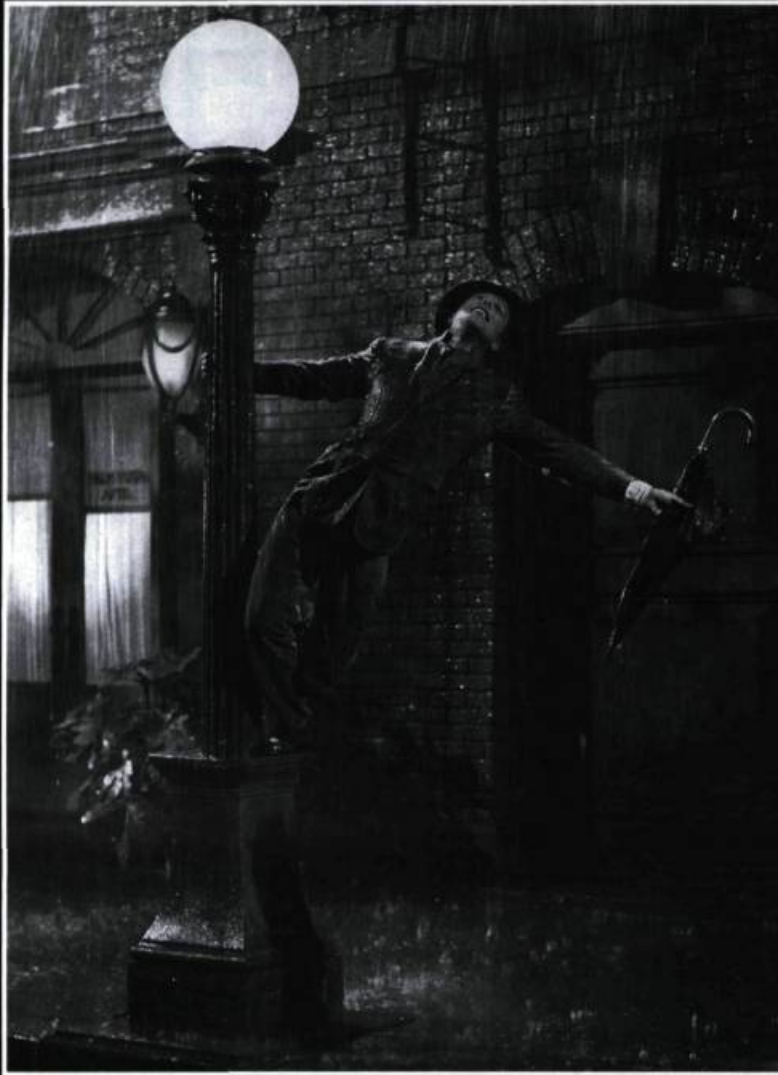
plause, *Love Me Tonight*, *Hallelujah*, sans compter le mythique *Broadway Melody*. Trois grands cinéastes sont de la partie: Rouben Mamoulian, Ernst Lubitsch, King Vidor. Si les deux premiers signent d'étonnantes tapisseries sonores et musicales, *Applause* et *Love Me Tonight*, Vidor de son côté, avec *Hallelujah*, a le courage insensé de produire lui-même un film-clé dont la MGM n'accepte que la distribution.

Il existe une version en vidéodisque de *Hallelujah*, non disponible malheureusement au Québec. La copie en vidéocassette a néanmoins belle allure, et permet un premier contact avec ce film étonnant, tissé de musiques populaires afro-américaines (avec deux numéros bien intégrés d'Irving Berlin). *Hallelujah* est une tragédie d'allure néo-réaliste, tout comme *Applause*, ce qui détruit dès l'origine le mythe que le musical est par essence léger, épidermique, artificiel et comique (ce que continue de charrier à tort et à contresens l'expression française de «comédie musicale»). De plus, en puisant aux sources originelles de la musique populaire des

Noirs, King Vidor établit, dès l'instant du Big Bang du musical, sa rupture radicale avec les diverses formes de l'opéra européen. Les musiques populaires, au premier chef le jazz, sont les marmelles de la musique dramatique des États-Unis, comme l'établissent bientôt des compositeurs comme George Gershwin, Kurt Weill et Leonard Bernstein.

Nous retrouvons avec plaisir King Vidor dans la séquence initiale de *The Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming), devenu un film-culte sur lequel Salman Rushdie a écrit un court essai éblouissant. J'ai peu d'atomes crochus avec ce film aux allures disneyennes et kitsch, dont on se demande parfois s'il n'est céléberrime que pour sa seule chanson d'ouverture, *Somebody Over the Rainbow*, magnifiée et transcendée par Judy Garland. King Vidor rappelle, non sans fierté, que c'est lui qui a réalisé l'adroite mise en scène filmique de cette chanson, comme toute la séquence de la campagne du Kansas, en noir et blanc/sépia. Ce qui, au passage, nous en dit long sur l'incongruité de la «politique des auteurs» française appliquée au cinéma hollywoodien en général, au musical en particulier, dont l'aspect «atelier collectif» a été déterminant. *The Wizard of Oz* vit se succéder quatre réalisateurs sur son plateau (Richard Thorpe, George Cukor — qui donna le look définitif à Judy Garland, King Vidor et Victor Fleming).

La séquence de Vidor est à mettre au panthéon du musical américain, sinon l'ensemble du



«*Singin' in the Rain* (1952), cet opéra moderne emblématique du cinéma et de la cinéphilie, (...) considéré aujourd'hui comme l'œuvre absolue du musical, catapultait le genre dans la postmodernité, en ne prenant comme sujet que la seule réalité du musical filmique lui-même.»

film. Quoi qu'il en soit, l'édition documentée *The Ultimate Oz*, consécutive au 50^e anniversaire du film en 1989, montre une fois de plus la supériorité technique et archivistique du format en vidéodisque: commentaire analytique de John Fricke, extraits du film muet de 1925 et de films d'animation sur le même sujet, storyboards et esquisses de costumes, photos d'essayages, de tournage, de postproduction et de lancement, fragments de la *Nuit des Oscars* de 1939, scènes non retenues au montage initial, découpage technique du film, etc. Sans compter, pour les mélomanes et les curieux de phonographie, sept faces de disques contenant les multiples prises, au Studio n°1 de MGM, de l'enregistrement de la bande sonore musicale.

Un âge d'or buñuélien?

Ces années rutilantes (fin 40 à 60) ont marqué un sommet inégalé d'œuvres irradiantes, signées de multiples maîtres: Minnelli, Mamoulian, Preminger, Arthur Freed, Betty Comden et Adolph Green, Donen et Kelly, Judy Garland et Fred Astaire, etc. En même temps, cette éblouissante période a atteint la finesse d'un élément-clé du musical: sa capacité d'*autoréflexivité* sur le genre lui-même et ses médias porteurs, théâtre, film, bientôt la télé...

Singin' in the Rain (1952), comme le souligne Alain Resnais (Radio-Canada, *À l'écran*, 26 décembre 1994), est l'épitomé du musical. Sur un scénario brillant des Comden/Green, cet opéra moderne est surtout embléma-

tique du cinéma et de la cinéphilie, par son jeu à la fois documenté et surréaliste, bouffon et cynique, sur la transition du «muet» au sonore, révolution qui permit enfin au cinéma d'atteindre la pleine dimension de sa musicalité. Considéré aujourd'hui comme l'œuvre absolue du musical, *Singin' in the Rain* catapultait le genre dans la postmodernité, en ne prenant comme sujet que la seule réalité du musical filmique lui-même, réalisant ainsi un cas de figure de la longue rêverie poétique de Cocteau: traverser le miroir...

À sa manière, *Silk Stockings* (1957) rejoint cette aire de la postmodernité référentielle, puisque son scénario reprend le film *Ninotchka* (Lubitsch/Garbo) en le musicalisant. Cette fois, un musical ne regarde pas le processus de

production cinématographique, mais il se contemple dans un autre film comme son double, fantôme d'archives qui, sans être cité un seul instant, est comme en filigrane implicite, présent comme une trame invisible soutenant la structure de tout l'édifice. Réalisé par un des meilleurs auteurs du musical (s'il en est), Rouben Mamoulian, *Silk Stockings* brille de l'étrange fascination de la permanence dans la métamorphose, en permettant même à Fred Astaire de terminer le film sur *The Ritz Rock and Roll* et de faire de la sorte le pont entre la musique de Broadway et la nouvelle ère du musical.

West Side Story, en 1961, suivant le projet ambitieux de Leonard Bernstein, contient une dimension plus existentielle: continuer de créer l'opéra américain contemporain par la musicalisation du socioculturel. Dans cette veine, le musical tourne le dos à l'autocontemplation et s'inscrit carrément dans une dramatique de la réalité, transfigurée par le chant et la danse. Le fabuleux succès de ce film a paradoxalement marqué, dit-on souvent, la mort du musical hollywoodien. D'une certaine façon oui, mais au même titre que tous les autres genres et modes de production, puisqu'il s'agissait de l'effondrement du système des grands studios. Mais *West Side Story* inaugure en même temps l'ère du filmopéra «postcinématographique», si on peut dire, puisque dorénavant le musical tiendra compte de l'industrie phonographique du pop-rock, de l'explosion de la télé et du multimédia.

Le Citizen Kane des musicals

C'est Andrew Sarris, dans le *Village Voice*, qui jubilait ainsi, en 1964, à l'arrivée du film *A Hard Day's Night*. Plus encore que la carrière filmique de Presley (figée dans le modèle hollywoodien des musicals de série B, et dont seuls surnagent *King Creole* et des fragments de *Jailhouse Rock* — les deux en 1958), celle des Beatles a marqué une borne historique, alimentée par le produc-

teur phonographique George Martin et surtout le réalisateur Richard Lester.

dynamique de son objet, la *beatlemania* dans *A Hard Day's Night*, ou encore d'opérer l'insertion de cet objet dans la culture pop, comme dans *Help!* l'année suivante.

A Hard Day's Night, faut-



West Side Story: «Continuer de créer l'opéra américain contemporain par la musicalisation du socioculturel.»

Lester, formé dans le cinéma direct, la pub et la télé, inventa en quelque sorte la matrice d'un nouveau musical libre et goguenard, décontracté et lyrique, capable de s'alimenter à la seule

il le rappeler, avait un ancêtre célèbre, le *Lonely Boy* de l'ONF sur Paul Anka (1961, Wolf Koenig et Roman Kroitor). Ce que ce film magique donnait au format du court métrage, celui

de Lester l'inscrivait dans le long métrage commercial, en y magnifiant les paramètres des nouvelles vagues d'époque et de tous les *angry cinema*: somptuosité du noir et blanc, caméra légère et son synchrone, mélange adroit de style reportage et de mise en scène décontractée, autogratification du sujet, au point que ce film irréaliste apparaît en même temps comme un reportage, aux premières loges, de la naissance du plus grand phénomène musico-culturel d'après-guerre. À bien y penser, ce film a tout de la jeunesse et de l'unicité du miracle de *Citizen Kane*.

Help! en est l'aboutissement, et il pourrait avoir été fait par un des sorciers de MTV. Il est pourtant vingt-cinq ans en avance sur cette soi-disant révolution! *Help!* métisse le noir et blanc et la couleur, il invente le clip pop-rock (*Ticket to Ride*, par exemple), le collage des textes et de l'image, fournit plein d'idées aux Monty Python, s'étire dans l'auto-ironie citationnelle (le thème de *A Hard Day's Night* circule en forme de musique indienne, ou en pastiche des orchestres des James Bond), fait encore l'hybridation musicale classique/rock (au premier chef Beethoven et Rossini, dont se souviendra Kubrick dans *A Clockwork Orange*, mais aussi Wagner et Tchaïkovski).

Dix ans plus tard à Holly-

wood, la MGM n'a plus à offrir que les ruines et les fragments archéologiques du musical dans son grand succès anthologique, *That's Entertainment* (1974). La bande annonce a prévenu les spectateurs: avec ce nouveau film, les producteurs de MGM ont concocté le plus magnifique de tous les musicaux de l'histoire hollywoodienne, «the greatest musical of them all» (sic).

Paradoxe affirmation, assise sur le néant, et qui ne prélude tout au plus qu'à la construction d'un Musée du musical. Musée encore tronqué qui, malgré l'intérêt inestimable de plusieurs archives, s'entête à voir le musical comme des pièces détachées et non des films, de brefs numéros témoignant, comme le dit le commentaire, de la suprématie des stars sur les autres créateurs (producteurs, scénaristes, compositeurs, *lyricists*, réalisateurs, décorateurs, chorégraphes et ingénieurs du son). Erreur impardonnable, qui limite cette anthologie à faire défiler une grappe de stars vieilles, circulant dans les ruines des décors de la MGM. Film nostalgique, *That's Entertainment* fait négativement la preuve que la muséologie du musical a besoin d'un autre type de regard analytique et d'une autre émotion, arrimés aux films et à leur adé- quation à notre présent. ■

VIDÉOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- *Hallelujah* (1929, King Vidor), MGM/UA Home Video, 1993, VHS M202839, noir et blanc, 90 min.
- *The Ultimate Oz* («The Definitive Collector's Edition»), sous la direction de Allan Fisch, MGM/UA, 1993, CAV, son numérique THX. Comprend le film *The Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming), couleur et noir et blanc (sépia), 1h43, 2 disques, avec commentaire analytique de John Fricke sur la bande sonore analogique. En complément, 1 disque *The Wonderful Wizard of Oz. The Making of A Movie Classic*, couleur et noir et blanc, 52 min., réal. Jack Haley, Jr., en CLV, avec supplément documentaire.
- *Singin' in the Rain* (1952, Gene

Kelly et Stanley Donen), The Criterion Collection 52, 2 disques CAV, 1988, réal. par Isaac Mizrahi et Ronald Haver, 103 min, couleur, avec complément documentaire d'un commentaire analytique de Ronald Haver et d'archives filmiques sur la chanson et le film.
- *Silk Stockings* (1957, Rouben Mamoulian), MGM/UA, CAV, 1989, couleur, 1h58, format écran large.
- *West Side Story* (1961, Robert Wise et Jerome Robbins). Il existe deux versions du film en vidéo-disque, assez semblables. Celle de The Criterion Collection, 1989, 2 disques CLV, 150 min., couleur, écran large; celle de MGM/UA,

1991, 2 disques CLV, qui contient une courte introduction par Robert Wise et la bande-annonce pour la seconde sortie commerciale du film. Criterion a publié en outre une édition augmentée de documents archivistiques et d'un essai sur la musique et le film, que je n'ai pu consulter.
- *A Hard Day's Night* (1964, Richard Lester), Criterion Collection, 1 disque CLV, 1989, 90 min, noir et blanc. Comprend un essai de Bruce Eder, qui cite Andrew Sarris.
- *Help!* (1965, Richard Lester), Criterion Special Edition, 2 disques CAV, noir et blanc et couleur, 92 min. Supplément documentaire d'un essai de Bruce Eder, d'un

album photos, ainsi qu'un *Help! Scrapbook* préparé par Ron Fumanek (matériel photos, films et radio).
- *That's Entertainment* (1974, Jack Haley, Jr), MGM/UA, 1991, 3 disques CLV, noir et blanc et couleur, 2h14, quelques séquences en écran large. Comprend un court métrage «making of» et la bande-annonce de ce film, plus celles de *That's Entertainment II* et de *That's Dancing*.
- Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, 1987. Traduction française: *La comédie musicale hollywoodienne*, Colin, 1992.
- Salman Rushdie, *The Wizard of Oz*, BFI Film Classics, 1992.