

## Grandeur et misère de la comédie musicale

Claude Miller

Number 32, February 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51953ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Miller, C. (1963). Grandeur et misère de la comédie musicale. *Séquences*, (32), 53–58.



An American in Paris

# GRANDEUR ET MISÈRE DE LA COMÉDIE MUSICALE

Claude MILLER

Au cinéma règne de façon tyrannique une arbitraire hiérarchie des "genres". Le cinéphile a tendance à mépriser le "genre" pur au profit d'un certain nombre de films hy-

brides que l'on ne peut ranger dans une catégorie esthétique bien définie. Cet état de fait, qui avantage évidemment le cinéma européen, se révèle fort injuste par rapport au cinéma américain, étroitement soumis aux impératifs commerciaux, donc le plus souvent contraint à se cantonner dans les registres pré-existants.

Si depuis quelques années, on est bien moins injuste qu'auparavant à l'égard du *western* et du *thriller*, si les intellectuels et les critiques commencent seulement à goûter ce que le public a toujours su apprécier et

aimer, un scandaleux mépris est toujours entretenu autour de ce "genre" typiquement américain que l'on appelle Comédie musicale ou encore *musical*. Ce genre possède cependant son histoire, ses chefs-d'œuvre, ses serviteurs passionnés et ses *afficionados*. Ce genre a déjà subi une évolution, connu ses moments les plus fulgurants, et si, aujourd'hui, le *musical* commence à décliner, aucun journaliste ne semble s'être préoccupé vraiment d'en enregistrer les fluctuations. Il permet aussi bien que le *western* ou le *burlesque* de multiples approfondissements et variations. Tout cinéaste ayant quelque chose à dire ou à exprimer peut le faire, comme l'ont compris Otto Preminger (*Carmen Jones*, *Porgy and Bess*), Joseph Mankiewicz (*Guy and Dolls*), George Cukor (*A Star is born*, *Les Girls*), Robert Wise (*West Side Story*). Sans être des spécialistes du *Musical*, ils ont pourtant choisi celui-ci comme moyen privilégié d'expression et le résultat prouve amplement que cette option n'était pas sans fondement.

### Premiers entrechats (1930-1940)

La date de naissance du *musical* coïncide avec celle du cinéma parlant. Coïncidence plus qu'étroite puisque le premier des *talkies* fut précisément une comédie musicale,

fort médiocre par ailleurs : *The Jazz Singer*, avec Al Jolson (6 octobre 1927). Et en effet, quel genre autre que le *musical* pouvait mieux révéler les possibilités de la nouvelle technique ? Aucun, sans doute ! Ce qui explique, après *The Jazz Singer*, une véritable prolifération de comédies chantées assez insipides, parsemées, sans rime ni raison, de chansonnettes faciles et de gags épais. Le *musical* se débarrassait avec peine de ses origines théâtrales. Tous ces premiers *talkies* n'étaient que la représentation filmée d'opérettes ou de revues à succès venant tout droit des *shows* de Broadway. Les possibilités évidentes du cinéma semblaient complètement ignorées et ces films n'ont aujourd'hui d'intérêt qu'historique.

En 1930, Busby Berkeley est engagé par Samuel Goldwyn pour réaliser une série de *musicals* . . . Ses films, *Whoopee*, *42nd Street*, etc. inaugurent un style nouveau, plus adapté aux vertus spectaculaires du cinéma. Le cadre étroit de la scène éclate ; c'est le surgissement d'un bataillon de *girls* dans un gigantesque décor blanc, évoluant suivant une savante géométrie dans un espace monumental. Il faut attendre 1933 et l'arrivée de Fred Astaire pour que le *musical* se libère d'un gigantisme parfois envahissant. C'est l'année de *The Dancing Lady* ; le style devient plus intime, plus élégant. Noel Coward, Ernst Lu-

bitsch apportent toute leur subtilité à la rédaction de dialogues percussifs. La musique se voit illustrée par les noms prestigieux de Jerome Kern (*Show Boat, Swing Time - 1936*), de George Gershwin (*Girl Crazy - 1932, Damsel in Distress, Shall we Dance ? - 1937, Goldwyn Follies - 1938*). Les régiments de danseurs, les défilés de majorettes, de *boys* rutilants et de *girls* court-vêtues font place aux évolutions savantes d'un couple qui exprime librement sa joie de vivre, ses peines, ses amours . . .

### **Vincente Minnelli, Gene Kelly, ou l'âge d'or du MUSICAL (1940-1950)**

En 1943, sort un curieux film, *Cabin in the Sky*, sans aucun tapage publicitaire. Son réalisateur se nomme Vincente Minnelli.

C'est un chef-d'oeuvre! Il se trouve que c'est aussi une comédie musicale. Le film s'impose d'abord par son style étrange et délirant. L'univers baroque, précieux et sophistiqué de Minnelli se définit dès le premier film. Ce magicien du cinéma a le don de magnifier toutes choses et chacune. Là où son oeil se pose surgit la beauté, dans les taudis du vieux Sud comme dans le bouge le plus pestilentiel (*The Pirate*). Après le succès de *Cabin in the Sky*, Minnelli réalise *I Dood It*, puis

c'est *Meet me in St. Louis, Yolanda and the Thief*, avec Fred Astaire, vertige onirique, délire de couleurs et de chatoiements, et *Ziegfeld Follies*, gigantesque hommage aux *Super-shows* d'antan.

Si Minnelli représente toute l'aristocratie du *musical*, Gene Kelly en symbolise la gouaille, la simplicité, la gentillesse. Ce petit homme virevoltant, au sourire enjôleur, hardi et timide à la fois, c'est le collégien du *musical*. Après s'être imposé dans *Cover Girl - 1944*, il réalise d'explosives et magiques performances avec *The Pirate* (Minnelli), danse avec Tom et Jerry (personnages de dessins animés) dans *Anchors Aweigh* (Sidney), donne sa chance à Stanley Donen avec le spirituel *On the Town*. Gene Kelly possède une sorte de simplicité et d'humour contagieux qui envahit l'écran et l'inonde d'une joie saine; il est la joie de vivre du *musical*.

*An American in Paris* introduit le dynamisme et l'exubérance de Gene Kelly dans l'esthétisme apollinien de Minnelli. Sur la musique pétillante et joviale de Gershwin, Kelly entraîne la fragile Leslie Caron dans un Paris délicieusement sophistiqué et ré-inventé par l'imagination démentielle du metteur en scène. Le public, la critique furent unanimes; le cinéma avait la possibilité de rendre "sur-expressifs" la

danse et le chant, expressions magnifiées des émotions humaines.

### Le dernier éclat : Donen et quelques autres (1950-1962)

Après l'immense succès de *An American in Paris*, les producteurs s'avisent d'adapter la plupart des grandes opérettes à succès, "recette" qui ramène le *musical* dix ans en arrière, à l'époque des *Goldwyn Follies* et autres *Show Boat*. D'où la transposition fidèle et sans génie de *Oklahoma*, *Carousel*, *Can-Can*, *The King and I*, réalisée avec platitude — malgré la venue du scope — par des non-spécialistes du genre.

Cependant, les premiers essais de Stanley Donen laissent percer un certain espoir. Il s'agit, pour lui, d'assimiler les expériences pourtant différentes de Minnelli et Gene Kelly : soit, d'une part, une acerbe satire de mœurs enrobée dans un style impeccable, d'autre part, le retour au réalisme par l'implantation de la chorégraphie au beau milieu de décors naturels. Dans *On the Town*, Donen fait évoluer Gene Kelly et Frank Sinatra dans les rues de New York, parmi la foule . . . Peu après, Donen réalise son chef-d'oeuvre avec *Singin' in the Rain*, sorte de documentaire chanté et dansé sur la naissance du cinéma parlant et de la comédie musicale.

Donen y assimile tous les styles, tous les genres ; il semble les surpasser à chaque séquence, aller jusqu'au bout de leurs possibilités et même au delà . . .

Malheureusement, après *Singin' in the Rain* "par suite de la rarefaction des talents, de la crise et du coût sans cesse croissant de l'entreprise" (1), Donen réalise encore quelques films intéressants mais qui souffrent du manque flagrant de moyens financiers. *It's Always Fair Weather*, *musical* émouvant et mélancolique, égratignant avec une rare intelligence l'"American way of life", témoigne de l'amertume de son auteur. Malgré leur beauté et leur originalité, *Seven Brides for Seven Brothers*, *Funny Face*, *The Pajama Game* n'obtiennent pas les succès qu'ils méritent. De son côté, Minnelli continue sereinement à réaliser des films plus somptueux et délirants les uns que les autres : *The Band Wagon*, quintessence du genre, avec Fred Astaire et Cyd Charisse, *Gigi*, *Bells are Ringing*, l'un des plus drôles et des plus élégants *musicals* de ces dernières années (1960). Mais, devant la désaffection générale à l'égard de son genre favori, il n'hésite pas à se tourner vers d'autres horizons (*Some Came Running*, *Home from*

---

(1) J.-P. Coursodon, in *Cinéma* 59, no 39, Août-Sept. 1959.



West Side Story

*the Hill, The Four Horsemen of the Apocalypse*).

Signalons, durant cette période, les efforts de Charles Walters et Richard Quine pour maintenir la survivance du genre, le premier misant sur le classicisme (*The Belle of New York, Dangerous When Wet*), le second sur l'originalité, le charme et l'aisance du style (*So This Is Paris, My Sister Eileen*). D'autres spécialisés dans le *musical*, s'y essaient avec un bonheur plus ou moins grand mais toujours avec originalité :

— en 1954, c'est *Carmen Jones*, de Otto Preminger, première tra-

gédie musicale, l'un des plus grands moments du cinéma américain, puis *Porgy and Bess*, du même réalisateur, inégal mais contenant de fulgurantes beautés ;

— en 1957, *Les Girls*, de George Cukor, étonnant de subtilité psychologique, parsemé de numéros éblouissants de Gene Kelly.

Enfin en 1962, Robert Wise et Jerome Robbins tournent *West Side Story*, d'après l'oeuvre de Leonard Bernstein. Le film réalise, le plus harmonieusement à ce jour, une véritable conjonction entre le réalisme et la démesure propre à la danse. Il s'agit d'une grande tragédie lyrique exprimées par le chant,

la danse et le cinéma, un film "plein de bruit et de fureur" où la suprême beauté des gestes renvoie à la plus atroce violence. Le maximum de danger — l'action tragique — s'y allie au maximum d'élégance — la danse —. *West Side Story* apporte au *musical* l'espérance d'une nouvelle forme d'expression : la tragédie musicale.

### Grandeur du MUSICAL

Le *musical* ne constitue nullement un aspect mineur du cinéma puisque, comme lui, il est tout entier d'essence dynamique. Chorégraphie, musique et comédie deviennent, par la vertu du cinéma, un divertissement raffiné dont le facteur premier est l'espace. Grâce aux mouvements d'appareils (travellings et panoramiques) qui associent leur mouvement à celui du danseur, accompagnent ou prolongent sa trajectoire (cf. évolutions de Gene Kelly et Donald O'Connor dans *Singin' in the Rain*) "le geste lui-même devient source de beauté, d'émotion, de plaisir" (2).

(2) J.-P. Billard, in *Cinéma 59*, no 39, Août-Sept. 1959, p. 4.

Grâce au montage qui saisit le mouvement à son point culminant d'intensité, durant une fraction de temps déterminée par la valeur affective du geste (cf. la chorégraphie de Jerome Robbins et le montage de Robert Wise pour *West Side Story*), le spectateur s'identifie vraiment au danseur et traverse l'espace au rythme de ses pas.

\* \* \*

Pierre Billard, dans *Cinéma 59*, comparait le *musical* à une "bulle de savon" . . . "Oui, disait-il, cette bulle de savon est légère mais elle est grâce et harmonie" (3). Cette grâce, cette harmonie, cette dynamique de l'espace qui fait de tout spectateur l'égal de Gene Kelly, de Fred Astaire, des danseurs fantastiques de *West Side Story*, seul le cinéma pouvait l'apporter. Il est du devoir du critique et du cinéphile de réhabiliter le *musical*, prince déshérité du cinéma américain, le *musical* où la danse devient vraiment "cette musique que l'on regarde" dont rêvait Théophile Gautier.

(3) Idem, p. 8.

À MONTRÉAL, 19, 20, 21 AVRIL 1963  
CONGRÈS DES CINÉ-CLUBS ÉTUDIANTS