

## Le musical hollywoodien III Dernier acte?

Réal La Rochelle

Numéro 78-79, septembre–octobre 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24287ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (1995). Le musical hollywoodien III : dernier acte? *24 images*, (78-79), 76–78.

## LE MUSICAL HOLLYWOODIEN

### III

## DERNIER ACTE?

par Réal La Rochelle

**V**oici l'Acte III de cette brève chronique sur le musical filmique américain (voir *24 images*, nos 76 et 77), et bientôt la tombée du rideau. C'est le moment de poser la question centrale, cruciale: le musical n'est-il pas un genre mort depuis longtemps, pétrifié en objet muséal?

Pourtant, le genre semble vivace (ou le hors-genre de «l'opéra» pour prendre l'expression de Youssef Ishaghpour). On reproduit sur Broadway, ces dernières années, de vieux succès comme *Guys and Dolls* ou *Show Boat*, qui ont trouvé naguère le chemin d'Hollywood; la télévision vient de donner une version concert de *On the Town* de Bernstein, dans laquelle Betty Comden et Adolph Green (auteurs du livret), toujours verts plus de quarante ans après la création à New York et le film d'Hollywood, disent le résumé de l'action et des bribes de dialogues; on réédite somptueusement en vidéodisque une anthologie inénarrablement kitsch comme *Ziegfeld Follies*. À Noël dernier, MGM/Turner y allait enfin de son *That's Entertainment III*.

Quoi qu'il en soit, une certaine forme du musical s'est bien éteinte quelque part durant les années 60, dans la jeune trentaine. Mais sans mourir (comme dans le poème symphonique de Richard Strauss *Mort et transfiguration*), puisque sa musicalité filmique si typique s'est transformée, régénérée avec et dans les nouveaux courants musicaux du rock et des musiques actuelles. Qui plus est, certains cinéastes, plus intéressés que d'autres au

**L'**opéra n'est pas un art parmi d'autres. Possible ou non, il vise une synthèse des arts... leur intégration organique et continue qui chante, sinon comme la musique des sphères, mais dans une composition où les éléments se répondent, grâce à la musique dans une réalisation de l'utopie de l'art.

Youssef Ishaghpour,

Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui,  
Paris, La Différence, 1995, p. 24-25

cinéma ancien, ont su faire un hommage critique et distancié au musical, à l'opéra filmique contemporain. Comme l'écrit Scorsese: «Il n'y a pas de meilleure manière de fêter le centenaire du cinéma que de retourner à ses sources et à ses origines» (lettre à Bertrand Tavernier, *Génériques 2*, avril 1995). Idem pour le musical, qu'il faut célébrer en remontant à ses sources et en suivre le flot jusqu'à aujourd'hui, en parcours sinueux, fugitifs, elliptiques.

### Source principale: le jazz afro-américain

Dès l'aube du musical filmique hollywoodien, a émergé un criant paradoxe sur l'apport culturel afro-américain et sa représentation. Le musical de Broadway, comme l'a souvent explicité Leonard Bernstein à la télévision, est un composite de

jazz et autres musiques populaires. Y domine la musique afro-américaine, souvent disséminée et diluée dans une industrie audiovisuelle WASP, parfois carrément raciste. Pourtant, dès 1929, dans la première kyrielle des chefs-d'œuvre du musical, un visionnaire comme King Vidor imposait son *Hallelujah*, bientôt suivi de *The Green Pastures*, *The Emperor Jones*, *Cabin in the Sky* et *Stormy Weather*...

Aucun de ces films n'échappe à la controverse acérée où d'un côté s'affirme le progressisme de cinéastes «blancs», de l'autre une critique souvent sévère de groupes afro-américains dénonçant la vision édulcorée, falsifiée, de la culture «noire». Question délicate, encore aujourd'hui irrésolue. Même l'opéra de Gershwin, *Porgy and Bess* (1935), n'échappe pas à cette volée de bois vert. C'est dans cette déchirante mouvance qu'est

produit le *Show Boat* de 1936 (issu d'une première mouture de 1929 à cheval entre le «muet» et le sonore), qui donna un grand rôle à la basse Paul Robeson, déjà vedette dans *The Emperor Jones*. Criterion a fait de ce film une remarquable édition critique en vidéodisque, copieusement documentée, sous la direction du spécialiste Miles Kreuger.

Cette première version de *Show Boat*, dirigée par James Whale, n'a certes pas dans l'ensemble la fluidité et la dynamique stylistiques du remake de 1951 à la MGM, mis en scène par George Sidney. Néanmoins, il s'en dégage une sorte de simplicité généreuse, typique des jeunes âges esthétiques, en particulier dans la séquence où Robeson fait entrer dans l'histoire le chant «Ol' Man River», large aria lyrique emblématique de cette partition de Jerome Kern, un des premiers grands métissages entre le gospel et l'opéra américain moderne. Par une sorte d'état de grâce généré par la musique, cette séquence, tournée en décors naturels, est à l'égal des meilleurs moments de King Vidor dans le musical.

### La Traviata aux Ziegfeld Follies

Les années 40 voient apparaître une des dernières anthologies hollywoodiennes des revues de Broadway, *Ziegfeld Follies*, coordonné par Vincente Minnelli, un des longs métrages les plus révélateurs des grands bouillonnements et brassages entre cultures savantes et populaires, thèmes qu'exploiteront avec génie les scénarios de Betty Comden et



d'Adolph Green durant les années 50-60 (*The Barclays of Broadway*, *Singin' in the Rain*, *The Band Wagon*, *It's Always Fair Weather*). *Ziegfeld Follies*, tout en ne se gênant pas d'établir les filiations des revues de Broadway avec le cirque Barnum et... Shakespeare (!), explore les contradictions entre le ballet classique et le *tap dance*, l'opéra traditionnel européen et le nouvel opéra américain.

Sur le terrain lyrique en particulier, il est captivant de faire la comparaison entre un extrait de *La Traviata* de Verdi, le célèbre *Libiamo*, confié à deux jeunes vedettes du Metropolitan Opera de New York au «look» de stars de Broadway. L'arrangement musical, les chœurs et les danses «broadwaytisent» à outrance ce Verdi populaire réhabilité par l'esthétique des Follies! Premier niveau de transformation rupturante de l'opéra classique à Hollywood. Vers la fin du film, Minnelli dirige un sketch avec Judy Garland, *The Great Lady Has an Interview*, un petit chef-d'œuvre qui est un véritable film-opéra moderne, réalisant le rêve de Kurt Weill de fusion entre la parole et la musique dramatiques. L'extraordinaire écriture de ce court film, les transitions subtiles entre le parlé, le parlé/chanté, le chant, le chant et la danse (voire des formes de pré-rap), font de cette trop brève séquence un des sommets du tandem Garland-Minnelli.

Ainsi, dans *Ziegfeld Follies*, long métrage trop abusivement kitsch, Minnelli trouve le moyen de nous dire que l'art populaire américain, ses musiques populaires, sont en train d'achever la mutation des cultures élitistes européennes, que le génie de Verdi a enfanté une nouvelle génération d'opéra moderne. Il nous dit enfin, à sa manière décontractée et implicite, que c'est le film-opéra qui est la modernité de l'opéra du XX<sup>e</sup> siècle, et non plus la scène, ce qui recoupe un autre rêve programmatique de Kurt Weill.



Liza Minnelli et Robert De Niro dans *New York, New York* de Martin Scorsese.

### Plongée dans la modernité

Leonard Bernstein rêva lui aussi d'un opéra américain issu des sources de Broadway. Si *On the Town* (créé en 1944 en collaboration avec Jerome Robbins, Betty Comden et Adolph Green) fut un grand succès à New York, en revanche son adaptation hollywoodienne de 1949 lui fit subir de durs coups. Arthur Freed, le célèbre producteur des musicals du-

rant l'âge d'or de MGM, n'aimait pas la musique de Bernstein. Il n'en garda que quatre passages, et Gene Kelly lui ajouta par ailleurs un ballet incongru et redondant, résumé chorégraphique de la diégèse du musical. La partition de Bernstein en film-opéra fut de la sorte édulcorée et tronquée, mais laissa intacte l'actualité de son sujet sur le mythe de New York, un des thèmes favoris du musical depuis ses origines.

Bernstein aura plus de chance avec l'adaptation filmique que firent Robbins et Robert Wise de son *West Side Story* en 1960, astre brillant dans une galaxie déjà en perte. C'est l'époque où le musical hollywoodien bat de l'aile, atteint à la fois par les nouvelles musiques rock, l'expansion massive de la télé, les coûts prohibitifs de production et l'éclatement du système des grands studios, ainsi que le déclin des



théâtres de Broadway où ne surnagent que les grandes machines à succès. Le musical filmique est depuis lors l'objet de multiples transformations. Deux branches le caractérisent. D'une part, une récréation baignant dans la nostalgie du paradis perdu, comme *Hello, Dolly!*, *Xanadu*, ou encore le début de la série *That's Entertainment*, produits où un Gene Kelly, par exemple, s'escrime à donner la respiration artificielle à la forme éteinte du genre. D'autre part, une relève de jeunes cinéastes qui, tout en revisitant le «vieux» musical avec empathie et distanciation critique, ne craint pas de l'ouvrir à la nouvelle modernité du rock et des musiques actuelles, d'une sorte de «nouvel opéra audiovisuel» (Michel Fano) issu de l'hybridation des musicalités filmiques globales: images, bruits, voix, musiques diverses.

Scorsese, avec son *New York, New York*, va dans cette optique beaucoup plus loin que *Cabaret*. La célèbre mélodie éponyme de John Kander est étalée tout au long du film, fragmentaire d'abord, comme une esquisse floue de composition, puis peu à peu prenant forme, s'augmentant de *lyrics*, enfin s'épanouissant dans l'exécution finale. Brillante idée scénaristique, qui montre jusqu'à quel degré d'incrustation et de prégnance peut aller l'usage d'une musique non confinée à l'espace d'un numéro, fut-il le plus célèbre du musical post-moderne. Cela n'a pas empêché Scorsese de se prêter à l'ultime séquence du grand numéro musical, qui se nomme *Happy Endings*, de manière sémantiquement appuyée, mais pour mieux en déconstruire la fonction et le mythe. Cette séquence, malencontreusement coupée par les distributeurs à la sortie du film, a été judicieusement restituée dans l'édition en vidéodisque. Ce court filmopéra ingénieux se présente comme un hommage au film

musical du tandem Garland/Minnelli. Son scénario pourrait être des Comden/Green dans sa diégèse marquée entre le musical à l'écran et sur Broadway. Avec Scorsese, nous ne sommes cependant plus à l'âge d'or des musicals. Il n'y aura pas de fin heureuse pour Francine Evans et Jimmy Doyle (Liza Minnelli/De Niro). Quelques accords tristes et hachurés du thème «New York, New York» ponctuent la séparation définitive du couple, avec une dernière plongée en gros plan sur les souliers de Doyle râclant les trottoirs de Manhattan (hommage à la manière Mamoulian dans *Silk Stockings*).

Autre coup de maître de Milos Forman, dont le *Hair* de 1979 étonne encore aujourd'hui. La grande force de ce film est de savoir lier le silence et les bruits à la musique, ainsi qu'un certain type de cinéma direct (décors naturels, style de caméra portée) avec une mise en scène et un montage maniaquement précis. Forme de métissage extrêmement rare, capable d'assurer la synthèse de musicalité de tous les éléments audiovisuels, et que seules certaines réalisations de Mamoulian, Lubitsch et Minnelli ont réussi à atteindre. Forman réussit ici l'impossible: transformer le déjà vieux

musical hippie en filmopéra réflexif sur l'actualité américaine de la fin de la guerre du Viêt-nam.

Enfin, comment ne pas voir dans *This is Spinal Tap* la quintessence d'un musical critique et distancié, qui est un des paramètres majeurs du filmopéra américain depuis ses origines, depuis *Applause* de Mamoulian ou *The Love Parade* de Lubitsch en 1929, en passant par *Singin' in the Rain* et plusieurs Minnelli. Cette capacité, judicieusement postmoderne avant la lettre, de prendre comme sujet du musical le musical lui-même, de s'en moquer tout en s'en émouvant, de le transformer tout en ne trahissant pas ses racines et ses sources musicales, voilà qui a donné au musical une capacité indestructible de renouvellement. *This is Spinal Tap* fait éclater le musical rock en mille miettes, à la manière des nombreux batteurs du groupe britannique qui tour à tour ont mystérieusement explosé, depuis les années 60 jusqu'au début des années 80. Ce faux «rockumentaire», ficto-critique jusqu'à la moëlle, possède un visage inédit et un style incroyablement original. Il traque un groupe de hard-rock en déclin, les Spinal Tap, mais sans cris ni hurlements, d'une façon feutrée et en sourdine, *sotto voce*, comme une sorte de chute molle interminable, une descente aux enfers dans la ouate. Ce film sonne le glas du rock des années 50-60, montre Elvis bien

enterré, fait visionner les bandes magnétoscopiques qui se moquent affectueusement des Beatles. L'insignifiance du groupe des Spinal Tap contribue à faire table rase du cinéma rock-pop. Un nouveau filmopéra peut naître. Il est d'ailleurs tout proche, chez un Jarmusch par exemple, qui n'arrête pas de répéter qu'il aurait surtout voulu être compositeur, et que ses films sont structurés comme des partitions musicales.

Aujourd'hui, une nouvelle relève est formée d'une kyrielle de compositeurs/musiciens qui, malgré les formes décontractées et libres de leurs films, se tiennent dans l'axe d'un musical filmique basé, comme l'envisageait Kurt Weill, sur les capacités approfondies des lois du cinéma sonore, ouvertes à des formes régénérées de l'opéra contemporain: Jim Jarmusch dans tous ses films, Tom Waits ou Laurie Anderson, Clint Eastwood dans ses films musicaux, David Lynch, Frank Zappa, David Byrne, ou les Tim Burton/Danny Elfman de *A Nightmare Before Christmas*.

Ces nouveaux vers luisants laissent loin derrière une entreprise passéiste récente comme *That's Entertainment III*, machine automatique *self-serve* de fragments archaïques éparpillés, détachés de la globalité de leur musicalité filmique, impropres à nourrir de nouvelles créations. ■

## RÉFÉRENCES VIDÉOGRAPHIQUES

- *Show Boat* (1936, James Whale). The Criterion Collection, 1989, CAV, face 6 en CLV, noir et blanc, 110 min. Réalisation de Miles Kreuger et Isaac Mizrahi. En complément: analyse du film par Miles Kreuger (bande son analogique), documents historiques divers sur l'histoire de ce sujet: roman, musical de Broadway, premier film de 1929, remake de 1936, adaptation radiophonique.
- *Ziegfeld Follies* (1946, coord. par Vincente Minnelli). MGM/UA Home Video, 1994, CAV, couleur, 115 min. En complément: bande-annonce originale du film, bandes sonores de numéros rejetés au montage et notes explicatives, scénario d'un numéro non tourné prévu pour Judy Garland et Mickey Rooney, *I Love You More in Technicolor Than I Did in Black and White*.
- *On the Town* (1949, Gene Kelly et Stanley Donen). MGM/UA Home Video, 1990, CLV, couleur, 98 min. Complément d'un court métrage documentaire sur Manhattan (1949).
- *New York, New York* (1977, Martin Scorsese). MGM/UA Home Video, 1989, CLV, Letter-Box Édition, couleur, stéréo, 164 min.
- *Hair* (1979, Milos Forman). MGM/UA Home Video, 1992, CLV, face 3 en CAV, Letter-Box Édition, couleur, stéréo, 121 min. Complément: bande-annonce originale.
- *This is Spinal Tap* (1984, Bob Reiner). Embassy Home Entertainment, 1984, couleur, 82 min.
- *That's Entertainment III* (1994, Bud Friedgen et Michael J. Sheridan). MGM/UA Home Video, 1994, CLV, couleur et noir et blanc, quelques séquences en Letter-Box, 113 min. Complément de la bande-annonce originale.