

24 images

Le musical hollywoodien II : Paradoxes de l'opéra filmique américain

Réal La Rochelle

Le montage
Numéro 77, été 1995

URI : id.erudit.org/iderudit/25090ac

[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 II : Paradoxes de l'opéra filmique américain. *24 images*, (77), 30–32.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

LE MUSICAL HOLLYWOODIEN

II

PARADOXES DE L'OPÉRA FILMIQUE AMÉRICAIN

par Réal La Rochelle

Poursuivant l'exploration du film musical aux États-Unis, depuis la fin des années 20 jusqu'à récemment (en gros jusqu'à *Mo'Better Blues* de Spike Lee), il est intéressant d'y examiner les tensions entre les réminiscences ou les emprunts aux formes européennes du vieil opéra (dont le genre décroît à la fin du XIX^e siècle), et la construction petit à petit d'un drame musical filmique fondé sur la matrice afro-américaine du jazz, puis du rock.

Un des premiers musicaux filmiques significatif des années 30 est *The Emperor Jones* de Dudley Murphy. Encore mal connu des cinéphiles, et pas du tout des mordus du musical, ce film étonnant, par un des cinéastes les plus énigmatiques d'Hollywood et de l'histoire du cinéma, vient enfin de recevoir son édition en vidéodisque. Il était temps. Figure singulière et étoile filante du film musical américain, Dudley Murphy a tout du cinéaste mystérieux et maudit. Il est disparu tôt des studios, les chercheurs les plus acharnés ont toutes les misères du monde à tracer sa carrière, on n'est même pas sûr d'avoir une bonne photo de lui.

Il participa en 1923 au *Ballet mécanique* de Fernand Léger comme caméraman et assistant. La partition de ce film d'avant-garde fut écrite par le compositeur américain George Antheil, une musique récemment exhumée comme le montre le passionnant essai du Suédois Anders

Je n'ai pas envie de mettre des frontières entre ce qui est musical de Broadway, opérette, ou opéra.

Alain Resnais, À l'écran,
Radio-Canada FM, 26 décembre 1994.

Wahlgren, *La chasse au Ballet mécanique*, présenté au récent Festival du film sur l'art. Après coup, Dudley Murphy signa en 1929 à Hollywood deux extraordinaires courts métrages de jazz, *St. Louis Blues* et *Black and Tan*, dont les bandes sonores intégrales existent sur disque. Ces films, métissant déjà la fiction et la performance musicale, apparaissent, en cette aube du filmique sonore, comme d'authentiques filmopéras américains.

Vint ensuite *The Emperor Jones*, d'après la pièce de Eugene O'Neill, avant que son réalisateur ne s'enfonce dans la nuit des temps. Ce long métrage, que je m'entête à considérer comme un véritable musical, n'est généralement pas retenu dans les nombreux ouvrages consacrés au genre. On doit sans doute penser qu'il ne se moule pas assez aux formes du musical, que c'est peut-être seulement un film dramatique avec musique d'accompagnement. Dans cette optique diffractée, *The Emperor Jones* subit le même sort que d'autres films d'avant-

garde, par exemple les *Stavisky* et *I Want to Go Home* de Resnais, dans lesquels bien des cinéphiles, malgré les propos clairs du cinéaste, n'arrivent pas à reconnaître de véritables filmopéras.

The Emperor Jones, mettant en vedette le comédien-chanteur Paul Robeson, qui reviendra dans *Show Boat*, construit un alliage très subtil et discret entre drame et musique, et rejoint en cela les conceptions mises de l'avant par le compositeur Kurt Weill tout autant que par les meilleurs cinéastes de musicaux, Rouben Mamoulian, Vincente Minnelli, Otto Preminger, ou encore l'extraordinaire Forman de *Hair* et d'*Amadeus*.

Auteurs ou colonels?

En revanche, une des grandes gloires commerciales des années 30, Busby Berkeley, chorégraphe et réalisateur, que certains chercheurs américains, dans leur enthousiasme excessif et déformant, sont arrivés à qualifier d'auteur *surréaliste* (ô politique des au-

teurs, que de crimes en ton!), apparaît plutôt comme sombrant dans l'anti-musical filmique. Ses grandes machines crypto-chorégraphiques sont avant tout des parades et des «pageants» de type militaire (c'est là que Berkeley a reçu sa formation, comme il l'explique), tout à fait à l'opposé de l'esprit et de la lettre de la danse, et qui ressemblent davantage à des spectacles de la Police Montée canadienne, aux défilés américains du 4 juillet ou à ceux de la Garde républicaine française. Berkeley a sans doute apporté à ce «genre» militariste d'y aligner plein de filles là où on ne voit généralement que du mâle, des tonnes de femmes-objets et autres accessoires hétéroclites. Mais il ne faut pas confondre surréalisme et maladie esthétique de l'*elephantiasis* (expression de David Vaughan dans *Sight and Sound* d'août 1956).

La fin des années 30 se clôt sur le plus bizarroïde des filmopéras américains, que certains chercheurs ne reconnaissent pas non plus, le *Fantasia* de Disney, qui faillit ruiner son célèbre producteur. *Fantasia* véhicule une sorte de malaise ou de répugnance qui paradoxalement fascine et retient l'attention, comme le regard hébété sur les monstres. Certes, c'est une entreprise courageuse de faire connaître les grands classiques de la musique européenne à un large public populaire américain, mais en même temps il s'agit d'un sommet iné-

galé du kitsch, une esthétique démente du chromé. Ce qui m'attache à ce produit baroque — à cette belle laideur — est sa manière de disséminer le classique opératique en le torturant (donc en le métamorphosant), en lui mettant les fers pour l'accoucher dans les formes du musical de Broadway et en faire un enfant qui ne ressemble plus ni à mère ni à père. En ce sens, *Fantasia*, qui a fêté son cinquantenaire en 1990, apparaît encore comme un indestructible filmopéra frankensteinien.

Je ne me lasse pas de *The Band Wagon* (Resnais)

L'âge d'or du musical, durant les années 50-60, manifeste au plus haut degré les contradictions hollywoodiennes entre les réminiscences du vieil opéra européen et le perfectionnement d'un authentique et novateur filmopéra américain. C'est à cette époque que Rouben Mamoulian réalise son dernier chef-d'œuvre musical, *Silk Stockings* (voir le premier volet de cette trilogie dans *24 images* n° 76). Minnelli, de son côté, zigzague entre le filmopéra emblématique et l'ersatz. Entre *The Band Wagon* (1953) et *Kismet* (1955), par exemple, se creuse un large fossé séparant deux manières de concevoir l'opéra filmique américain.

Le premier, sur un scénario emblématique des Comden/Green et une prestation qui ne l'est pas moins de Fred Astaire, tisse une remarquable histoire

COLLECTION CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE



Carmen Jones (1954) d'Otto Preminger, «le meilleur filmopéra des années 50 à Hollywood.»

autoréflexive sur le théâtre musical de Broadway, en montrant le caractère forcené et artificiel du «grand» art dramatique aux États-Unis (incluant le *Grand Opera* européen), face à une forme de théâtre musical simplifié, épuré dans le creuset du brassage des nouvelles cultures américaines, principalement new-yorkaises. *The Band Wagon* est un feu roulant, désopilant, de gags sur l'Ancien et le Nouveau Monde culturel, où triomphent bien sûr le bon sens et la poésie musicale de la quotidienneté moderne. C'est dans ce film que les Comden/Green ont inventé les lyrics de la célèbre chanson *That's Entertainment* qui, en paraphrasant à juste titre Shakespeare, milite en faveur de la passion naturelle et poétique d'une réalité qui est autant une scène symbolique que le théâtre et le film.

*Everything that happens in life
can happen in a show...
The world is a stage
The stage is a world of
entertainment*

Ces fameux lyrics, qui expriment ici toute une esthétique du filmopéra américain moderne, sont ceux-là mêmes qui seront repris, déformés, dans les *That's Entertainment* de MGM, dont le second, en 1976, encore plus massacrant que le premier, trahit la poésie musicale de *The Band Wagon* jusqu'à la caricature, en réduisant le musical à de petites tranches de hits plutôt qu'à un large ensemble dramatique cohérent de paroles, de musiques et de danses.

Dans *Kismet*, un échec pour Minnelli, c'est d'abord le ratage d'une certaine américanisation de l'opéra européen qui fait problème. Adapté de l'opéra *Le prince Igor*, du Russe Borodine, *Kismet* trahit la symbiose russo-orientale de ce livret et de cette musique en un conte cliché des Mille et une nuits, exotisme post-colonial se déroulant dans une Bagdad de pacotille. De cette manière, *Kismet* reprend les vieilleseries de l'opéra du XIX^e siècle qui trempaient dans la teinture de l'orien-

talisme, trahit Borodine qui ne logeait pas à cette enseigne. *Kismet* ressemble quelque part à *Fantasia*, mais dans le hideux seulement, et non pas dans une certaine fantaisie débridée qui peut naître malgré tout du kitsch.

Le meilleur filmopéra des années 50 à Hollywood, dans les tentatives de symbiose entre les deux mondes, reste *Carmen Jones* de Preminger, grâce d'abord au talent du librettiste Oscar Hammerstein II, qui transforme de fond en comble la partition de *Carmen* de Bizet, la respecte musicalement tout en transposant radicalement son sujet à l'époque contemporaine, avec un casting entièrement afro-américain. Chef-d'œuvre insurpassé, qui n'a pas jusqu'à ce jour pris une seule ride, *Carmen Jones* témoigne de ce que Kurt Weill appelait l'adaptation de l'opéra théâtral au cinéma par le biais d'une transposition profonde basée sur les lois et l'écriture du cinéma sonore, ici parfaitement maîtrisée par Preminger.



The Band Wagon (1953) de Vincent Minnelli: «Une remarquable histoire autoréflexive sur le théâtre musical de Broadway.»

COLLECTION CINÉMA THÉÂTRE QUÉBÉCOISE

d'agitation nerveuse qui anime Fosse et le rend inattentif aux courbes de la dynamique musicale.

Brian de Palma, scénariste et réalisateur du *Phantom of the Paradise*, réussit en revanche très bien dans ce domaine et ne cède pas au clipage superficiel de la musique rock. Sans compter qu'il reprend le thème de l'opéra *Faust*, un des plus cités dans les musicals américains, et qui réapparaît périodiquement comme un leitmotiv culturel incrusté. En transformant *Faust* en opéra-rock, Brian de Palma réalise le meilleur *Fantôme de l'Opéra* de tout le cinéma américain et international, en respecte la thématique tout en la métamorphosant dans la dynamique rock.

L'opéra régénéré du *Phantom of the Paradise* rejoint en qualité et en mûrissement ce que *Carmen Jones* de Preminger avait donné à l'émergence d'un nouveau filmopéra profondément américain, en accord avec le véritable «Entertainment» programmatique élaboré par *The Band Wagon*. ■

Faire voir et écouter la musique

Durant le déclin du musical américain, après les années 60, les brassages opérés par la musique rock et le filmique clip commencent à s'imposer. Deux exemples, parus la même année 1974, *Cabaret* (Bob Fosse) et *Phantom of the Paradise* (Brian de Palma).

Cabaret opère une rupture assez nette avec le modèle du musical où était visée l'intégration harmonieuse des dialogues, du chant et de la danse. Il ne s'éloigne toutefois pas complètement de la structure du drame avec musique (une des formes de l'opéra moderne prévue par Kurt Weill), où alternent parties dialoguées et parties musicales. La musique elle-même et la danse sont réservées au club «Cabaret» de Berlin, elles n'interviennent jamais dans le développement dramatique comme tel. Ce film si attachant, avec ses belles musiques de Jon Kander, sait reprendre l'esprit des Comden/ Green dans *The Band Wagon*:

*Come, hear the music play
Life is a cabaret, old chum...*

Cabaret me paraît plus faible au niveau de son écriture filmique. Bob Fosse multiplie les montages clip, qui éloignent de

l'attention et de la contemplation face à la musique. Ce n'est pas le langage clip qui en lui-même est la cause de cet inconfort (Forman l'utilisera avec doigté et équilibre dans *Hair*), mais une sorte

DISCO-VIDÉOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES DOCUMENTAIRES

- *Black Jazz and Blues. The First Sound Films*, 1 CD de Sandy Hook Records S.H.2068, 1983. Comprend les trames des deux courts métrages de Dudley Murphy, ainsi que celles de *Symphony in Black* (1935) et de *Jitterbug Party* (1934).
- *The Emperor Jones* (1933, Dudley Murphy), The Criterion Collection, 1993, CLV, noir et blanc, 1h12. En complément, le documentaire *Paul Robeson: Tribute to an Artist* (1980), couleur, 30 min.
- *The Busby Berkeley Disc*, produit sous la direction de George Feltenstein, 1992, Turner/MGM/UA Home Video, 2 disques CLV en noir et blanc, 2h56. Comprend les grands numéros de Berkeley extraits de neuf films musicaux des années 30.
- *Fantasia* ([1940], Walt Disney), Walt Disney Home Video 1132 AS, [1990], CLV, couleur et stéréo, 2h00, à partir du film restauré, réimprimé en 70mm.
- *The Band Wagon* (1953, Vincent Minnelli), MGM/UA Home Video, 1987, CLV, couleur, 1h52.
- *That's Entertainment, Part II* (1976, nouvelles séquences dirigées par Gene Kelly, production de Saul Chaplin et Daniel Melnick), Turner MGM/UA Home Video, 1988, CLV, couleur, 2h09.
- *Kismet* (1955, Vincent Minnelli), Turner MGM/UA Home Video, 1983, CLV, format «Letterbox», couleur, 1h58. Complément de la bande-annonce originale.
- *Carmen Jones* (1954, Otto Preminger), CBS/FOX Video, «Special Wide Screen Edition», 1982, CLV, couleur, 1h45. Complément d'images non sonorisées de la première du film.
- *Cabaret* (1972, Bob Fosse), Warner Home Video, «Wide Screen Edition», 1993, CLV et CAV pour la face 3, couleur, stéréo, 2h04.
- *Phantom of the Paradise* (1974, Brian de Palma), CBS/Fox Video, 1989, CLV, couleur, 1h32. Le format original de l'image ne semble être conservé que pour quelques brefs plans utilisant l'écran double.
- Pascal Huynh, *Kurt Weill de Berlin à Broadway*, Paris, Éditions Plume, 1993. Comprend l'ensemble des textes du compositeur, traduits et offerts ici pour la première fois en français. Voir en particulier le texte de 1930, *Film parlant, opéra-filmé, film-opéra*, p. 75 ss.