Introduction

Hollywood en huître perlière

Au-delà de l'utopie romantique

Utopie, onirisme, merveilleux (*fantasy*), romantisme[1]… : chacun de ces termes associé à la comédie musicale est à la fois sa caractérisation profonde et un cliché tant ce genre est associé à l'idéalisation et à la sublimation. Le film musical est avant tout connu inscrit dans la comédie romantique et le pas de deux de Fred Astaire et Cyd Charisse dans « Dancing in the Dark » (*The Band Wagon*) en reste une scène emblématique. Les travaux fondateurs des chercheurs anglo-américains ont insisté sur l'histoire et les formes du genre[2] ou son ancrage dans la culture populaire[3]. En France, les principaux ouvrages ont insisté sur son lyrisme, en particulier dans la manière de filmer la danse[4], avant de s'ouvrir aux approches culturelles du monde anglophone. Évoqués parfois au fil de ces ouvrages, les liens entre le cinéma et le théâtre musical américains sont peu mis en avant et leur histoire s'écrit encore. Si, grâce à la programmation du théâtre du Châtelet des années 2010, avec les versions scéniques de *West Side Story* ou *My Fair Lady* – voire de *Guys and Dolls* ou *Kiss Me, Kate*, alors méconnus en France –, le public français prend conscience des continuités entre théâtre et cinéma musical, celles-ci sont plus évidentes dans la culture anglophone, sans pour autant y avoir été examinées de près. Raymond Knapp est l'un des premiers à insister sur la nécessité de sortir d'une « étonnante insularité » disciplinaire à propos du genre musical, en particulier dans les points de vue européens[5]. Il déplore le manque de liens entre musicologie, histoire du théâtre et études cinématographiques et invite à prendre en compte le genre dans sa circulation intermédiale. Le terme *musical* désigne d'ailleurs un même genre de spectacle se déclinant au théâtre ou au cinéma[6].

Les liens entre Hollywood et le théâtre musical de Broadway ont été abordés dans des anthologies consacrées aux adaptations, à partir de celle de Michael Druxman qui résume utilement les principales pratiques de réécritures (interpolation de chansons, réattribution de numéros aux stars de cinéma ou ajouts en fonction de leurs spécialités...)[7]. D'autres analysent les transformations opérées dans les passages de la scène à l'écran en prenant en compte la spécificité du média. Thomas Hischak consacre même un chapitre aux spectacles controversés après avoir mis en avant les œuvres canoniques[8]. Les musicologues Geoffrey Block et plus récemment Dominic McHugh ont esquissé une histoire générale des adaptations des *musicals* de Broadway dans des ouvrages privilégiant les monographies[9]. Block associe la fidélité croissante des adaptations à la période du règne de Rodgers et Hammerstein. McHugh situe la bascule à partir de *On The Town* (1949). Gerald Mast ou Ethan Mordden ont

[1]Le terme ne désigne pas ici le courant artistique du XIXe, mais l'idéologie et l'esthétique des récits hollywoodiens : la représentation d'une histoire d'amour hétérosexuelle sublimée dans la mise en scène (musique, figures du lien entre les partenaires par les baisers, la danse, le montage des jeux de regards…) et dont le déroulement s'articule avec l'intrigue principale et sa résolution. Cf. Altman 1987.
[2]Altman 1987.
[3]Voir les travaux de Richard Dyer, Jane Feuer, Steven Cohan ou Adrienne McLean cités en bibliographie.
[4]Masson 1994. Chalaye et Mouëllic (dir.) 2008.
[5]Knapp 2011 : 72-74. « *curious insularity* ».
[6]Knapp 2010 : 3.
[7]Druxman 1980.
[8]Hischak 2004.
[9]Block 2009. McHugh 2019.

contribué à l'histoire croisée en mettant en avant des œuvres clef et des auteurs-compositeurs de Broadway embauchés à Hollywood[10].

L'importance des transferts entre la scène et l'écran, au-delà de la seule question de l'adaptation, se révèle dans des études liées au cinéma (Martin Rubin sur Busby Berkeley[11]), à la danse (Beth Genné[12]) et principalement à la musicologie (Todd Decker, Allison Robbins[13]). En France, elles sont rares et portées par les anglicistes s'intéressant notamment aux transpositions des techniques de mise en scène d'un art à l'autre (Anne Martina et Julie Vatain-Corfdir[14]). L'histoire culturelle du théâtre prend de plus en plus en compte Hollywood comme point de comparaison et d'échange[15], mais la richesse des relations entre Hollywood et les scènes musicales reste largement à explorer. Beth Genné a montré dans son ouvrage passionnant comment Hollywood emprunte à l'art savant, en étudiant le dialogue artistique entre Fred Astaire, George Balanchine et Gene Kelly, ainsi que des archétypes du genre (comme le ballet romantique en pas de deux, les danses de rues, et le *dream ballet*)[16]. De son côté, Rick Altman pointe au fil de son texte ce que chacune des sous-catégories du genre cinématographique hérite des scènes musicales américaines ou européennes – l'auteur étant l'un des rares à mettre le théâtre au pluriel.

L'aspect qui m'intéresse ici implique la diversité du spectacle musical américain au XXe siècle. Si, vu de Hollywood, le *musical* est indissolublement lié à la comédie romantique, il se déploie sur les scènes avec plus d'hétérogénéité. « Né dans un compromis culturel, économique et artistique entre l'opéra et le *burlesque*[17] », le *musical* possède une importante veine satirique, cynique, farcesque que ce soit dans des spectacles à livret (*book musicals*) autour d'une intrigue unifiée, ou dans les formes fragmentaires de la variété et de la revue. Le regard que je propose relève moins de l'analyse de son *harmonie* que de ses *dissonances*. Avec les spectacles de Bob Fosse et l'adaptation de *Cabaret* en 1972, le *musical* hollywoodien tardif a adopté un ton plus grinçant que lyrique et les gestuelles du film comme du spectacle révèlent ce que Fosse doit à sa fréquentation du théâtre *burlesque*[18]. *Cabaret* est la manifestation cinématographique d'un phénomène étouffé pendant toute la période classique au sens large, c'est-à-dire jusqu'au début des années 1960. Auparavant, Hollywood a une relation complexe à la culture théâtrale, parce que tous les aspects du *musical* scénique ne fonctionnaient pas sur les écrans pour un ensemble de raisons techniques, idéologiques, commerciales et esthétiques.

Le théâtre musical est aussi un modèle qui pose problème au cinéma, par certains éléments peu compatibles avec les conventions et idéaux hollywoodiens. D'ailleurs Balanchine est un chorégraphe satirique (comme dans *On Your Toes*), ce que Genné ne met pas en avant. Je ne prétends ni remettre en cause l'aboutissement artistique que peut représenter le *musical* hollywoodien ni minimiser l'importance de la comédie romantique, mais je voudrais ne pas y réduire le genre. Dans une optique d'histoire culturelle et d'histoire des formes cinématographiques, il s'agit de comprendre le processus d'effacement ou de réécriture opéré par Hollywood face à des archétypes dont on a oublié l'importance. En effet, il ne se joue pas seulement à Broadway au XXe siècle l'invention de la modernité et d'un opéra national. Les spectacles légitimes y procèdent aussi au recyclage de

[10]Mast 1987. Mordden 2016.
[11]Rubin 1993.
[12]Genné 2018.
[13]Decker 2013. Robbins 2010 et Robbins 2013.
[14]Martina et Vatain-Corfdir 2019.
[15]Oja 2014. Cantu 2015.
[16]Genné 2018.
[17]Mast 1987 : 6. « *Born in a cultural, economic and artistic middle ground between opera and burlesque* [...] »
[18]Winkler 2018.

précédentes traditions scéniques : toutes les variétés, du *vaudeville* au *minstrel show* en passant par le *burlesque* ou le cirque. D'une part, l'histoire de Broadway est marquée par la transformation de spectacles de mauvais goût ou bas de gamme (*lowbrow*) en versions acceptables, le projet même des revues de Florenz Ziegfeld. D'autre part, certains numéros des *musicals* de Broadway relèvent de formes issues des variétés[19]. Hollywood a de son côté des liens directs avec les variétés musicales, à commencer par son recrutement d'interprètes. Mais il en hérite aussi indirectement via des emprunts à Broadway, ou à la radio où se décline ensuite le *vaudeville*. Les transferts entre la scène et l'écran incluent donc les adaptations de spectacles sans s'y réduire : les personnes, les styles et surtout les types de numéros circulent tout autant.

Je m'intéresse aux emprunts de Hollywood à la veine satirique commune à ces différents modèles théâtraux. Le terme « satire » revêt plusieurs aspects : des spectacles irrévérencieux envers la politique et les mœurs de l'époque, des parodies d'objets sociaux ou culturels précis et les registres plus proches de la farce. Beaucoup de spectacles musicaux sont des satires (entièrement ou par certains numéros). Les principaux objets visés relèvent d'une part de la société contemporaine : ce qui implique le mariage, la sexualité et la représentation des catégories socio-culturelles, notamment les identités de genre et ethniques et les tensions de classe (en particulier dans le rapport à l'argent) ; d'autre part du théâtre musical lui-même dans des numéros qui mettent en jeu des confrontations entre les registres culturels (pour schématiser savant et populaire). La notion de satire au sens étroit implique les enjeux idéologiques, moraux et sociaux des spectacles (ou numéros) et les valeurs qu'ils promeuvent en fonction de la norme dont ils se moquent[20]. Dans un sens élargi, le terme me permet de pointer la rugosité et parfois les provocations du théâtre musical, même pour des œuvres qui ne délivreraient pas immédiatement un discours critique. Les *musicals* théâtraux ont un *ton satirique* plutôt qu'ils ne construisent systématiquement des satires *de quelque chose*. Il ne sera donc pas question de rêve, d'élégance et de romantisme, mais de dérision, de mauvais goût et d'absence de sentimentalité. Si le traitement du réel reste théâtralisé, ce n'est pas toujours pour le sublimer, mais pour le faire apparaître derrière la mascarade.

Traditions satiriques scéniques

La satire appartient aux trois polarités principales du théâtre musical : Broadway, le *vaudeville* et le *burlesque*. La complexité à les définir vient de ce que les noms désignent autant un contenu qu'un type de lieu de diffusion (à New York ils peuvent coexister à quelques rues près) et qu'il existe des porosités. Broadway est d'abord un espace accueillant différents types de spectacles avant que le nom soit attaché plutôt au théâtre légitime, musical ou non. C'est avec cette imprécision que Hollywood lui emprunte son nom pour des titres (les *Broadway Melody* et autres *Little Miss Broadway*). Au-delà des projections que chaque spectateur peut y associer, le nom ne symbolise pas systématiquement la scène légitime dans les films musicaux (au contraire des films non musicaux). Le « Broadway Ballet » de *Singin' in the Rain* est analysé par Raymond Knapp comme la représentation de Las Vegas, tandis que le monde du cinéma est associé à l'élégance[21]. Le vrai Broadway intervient moins dans les films que son nom n'est mentionné. Pour éviter les confusions, je reviendrai au sens étroit et désignerai par Broadway ce qui relève du théâtre légitime ou des grandes revues marquées par leurs importants moyens de production, dans les théâtres new-yorkais avant des tournées éventuelles. Les *musicals* à

[19]Par exemple « Brush Up Your Shakespeare » dans *Kiss Me, Kate* est présenté comme du *vaudeville*. Le script d'*Annie Get Your Gun* mentionne explicitement une « *vaudeville technique* » pour les scènes avec les enfants.
[20]Hutcheon 2000 : 16 et 43.
[21]Knapp 2010 : 75.

livret viennent d'une longue tradition, dans la continuité des opéras du duo britannique Gilbert et Sullivan au XIXe siècle qui combinent satire politique et opéra[22]. Leurs œuvres sont encore jouées à Broadway dans la première moitié du XXe siècle. Gerald Bordman considère que la portée de la critique est plus sociale que politique et relativise l'importance de leur descendance américaine, plus bouffonne que proprement satirique[23]. Mais il se développe une veine satirique nationale et Nathan Hurwitz signale de nombreux exemples, soulignant leur recrudescence dans les années 1930[24]. La chanson satirique constitue en outre un genre en soi que l'on peut trouver dans des spectacles divers[25]. Cette période correspond au développement du genre musical au cinéma, mais les *musicals* satiriques sont ignorés par Hollywood. Les satires politiques à proprement parler ne sont jamais adaptées : ni *Of Thee I Sing* et *Let 'Em Eat Cake* de George Kaufman et Gershwin, « trop brûlantes » pour Hollywood[26], ni les spectacles brechtiens de 1937 écrits par Marc Blitzstein à propos de l'activité syndicale (*The Cradle Will Rock*, dirigé par Orson Welles pour le Federal Theatre Project, puis *Pins and Needles*). Quand des spectacles semblent avoir été adaptés, c'est sans grand rapport, dans des films qui n'en ont conservé que le titre (*Strike Up the Band* des Gershwin[27]). D'autres œuvres sont édulcorées dans des productions à petit budget (*Knickerbocker Holiday* de Kurt Weill et Maxwell Anderson). Les films *On The Town* et *West Side Story* dissimulent qu'une partie de l'œuvre de Leonard Bernstein n'a pas été adaptée (*Candide*) et les *musicals* d'un Kurt Weill s'avèrent des objets particulièrement délicats pour Hollywood. Des classiques grinçants de l'âge d'or de Broadway comme *Anything Goes*, *Pal Joey, Lady in the Dark* ou *Guys and Dolls* posent encore problème au cinéma dans les années 1950 avant que *West Side Story* ou *Cabaret* ne soient filmés avec moins de difficultés idéologiques.

Parallèlement, de nombreuses revues de Broadway incluent des sketches parodiques ou satiriques, musicaux ou non[28]. La revue est une forme transitionnelle : elle relève des variétés par sa juxtaposition de numéros, mais à la différence du *vaudeville*, elle possède une unité thématique et/ou stylistique, par exemple une couleur comme le bleu ou le rose pour Ziegfeld, ou le principe de faire le bilan des événements de l'année écoulée en caricatures[29]. Les 26 éditions des *Ziegfeld Follies* entre 1907 et 1957 contiennent des moments satiriques, que l'on devine aux sketches non musicaux du film du même titre, mais qui impliquaient sur scène la partie musicale. Si la personnalité dominante du *vaudeville* est l'interprète, celle de la revue est le producteur[30] ou le metteur en scène, comme Vincente Minnelli, initialement spécialisé dans la revue scénique parodique et stylisée. Dans les grands théâtres new-yorkais la revue dispose d'importants moyens de production, mais elle se décline aussi dans des lieux plus excentrés : des *nightclubs* situés Uptown ou Downtown, comme le Cotton Club (interprètes noirs pour le public blanc), le Café Society, le seul club « intégré » présentant les artistes sans ségrégation, ou les cabarets de Greenwich Village. La revue présente en outre les œuvres des grands compositeurs de Broadway (Gershwin, Irving Berlin, Jerome Kern…) et prospère jusqu'au début des années 1960.

[22]Mast 1987 : 12.
[23]Bordman [1978] 2001 :135.
[24]Hurwitz 2014 : 130 *sqq*.
[25]Clark et Morris 1978.
[26]Hischak 2004 : 106. (« *too hot to handle* »).
[27]Cf. Bordman [1978] 2001 : 536.
[28]Clark et Morris 1978.
[29]Cullen, Hackman et McNeilly 2007 : 927.
[30]Jenkins 1992 : 89.

Le domaine du *vaudeville* est celui du théâtre de variétés du XIXe siècle, juxtaposant des numéros présentés individuellement par des artistes (ou groupes d'artistes) et diffusé dans des circuits de salles à travers le territoire nord-américain qui construisent des programmes. C'est le « rituel américain[31] » par excellence, selon la formule d'Albert McLean qui a mis en avant le culte du succès et de la réussite dont ce théâtre est devenu le symbole. Institution nationale, le *vaudeville* a assimilé les formes déclinantes comme le *minstrel*, les spectacles de *saloons*, les *dime museums,* le *show boat*, les casinos en les organisant, tout en conquérant sa propre respectabilité. Robert C. Allen affirme que le *vaudeville*, initialement très diversifié, a visé le public familial des classes moyennes en marginalisant certaines formes proches du *burlesque*[32]. Des entrepreneurs de la fin du XIXe siècle comme Tony Pastor (cité dans *Cover Girl*), ou Benjamin Keith (dont la compagnie donnera le « K » de la RKO) ont œuvré à cet élargissement[33], en accueillant le public féminin et en purgeant les contenus salaces. Il existe une continuité entre le *vaudeville* ambitieux à la Pastor et les revues de Broadway. Elle est en particulier illustrée par la trajectoire de George Cohan, interprète et auteur de comédies musicales issu du *vaudeville* et considéré comme l'un des pères fondateurs de Broadway. Le *vaudeville* pouvait inclure de la subversion[34], mais celle-ci s'est diluée dans une satire plus vague et inoffensive, portant sur des sujets relativement consensuels, ou jouant sur des doubles sens destinés à certains spectateurs seulement. Si les correspondances de la MPPDA (l'association professionnelle des producteurs et distributeurs de films) évoquent encore la morale douteuse du *vaudeville* dans les années 1920 et 1930, c'est à relativiser car c'est la moins immorale des variétés théâtrales. C'est d'autant plus vrai que sa diversité permet aux spectacles et films qui le recyclent d'opérer une sélection. Par son succès et son vaste répertoire, il est un repère essentiel pour le spectacle de masse. Le *vaudeville* est fortement concurrencé par l'arrivée du cinéma parlant et décline vite à partir de là[35]. Mais il ne disparaît pas entièrement et Hollywood en absorbe certains aspects : d'une part les personnels, de nombreux artistes de *vaudeville* étant embauchés pour reproduire leurs numéros au cinéma[36] ; d'autre part les thèmes, Hollywood faisant de l'histoire du théâtre et de l'ascension du *vaudeville* jusqu'aux sommets de Broadway un trope du film musical.

Le troisième repère, le théâtre *burlesque,* est le plus problématique pour Hollywood. Le *burlesque,* au sens américain, met en avant les interprètes féminines en combinant à l'origine caricature et exhibition des corps. Le second volet a progressivement écrasé le premier, qui s'est transféré dans les comédies musicales de Broadway, au point que le *burlesque* a été réduit au strip-tease dans les années 1920[37]. Mais la satire lui appartient dans sa version primitive (*burlesque* a d'abord le sens de « caricature, parodie » dans l'expression « *a burlesque of* »), dans des performances incarnant émancipation sexuelle et anticonformisme. Bien avant le cinéma parlant, le théâtre *burlesque* proposait des parodies d'œuvres à forte légitimité culturelle (Shakespeare, le ballet ou l'opéra étant des cibles privilégiées[38]). Ce type de parodie se retrouve dans le film musical, quoiqu'il y soit nettement moins grotesque et provocateur, et à une époque où ce registre n'est plus le propre du *burlesque*. Dans les années 1920 et 1930, parallèlement au développement de l'industrie hollywoodienne, le *burlesque* s'adresse à un public de plus en plus étroit. Le nom et la vitrine new-

[31]McLean 1965.
[32]Allen 2002 : 79.
[33]Hurwitz 2014 : 28.
[34]DesRochers 2014.
[35]Stober 2007.
[36]Cullen, Hackman et McNeilly 2007.
[37]Allen 1991 : 243 *sqq*.
[38]Voir Hurwitz 2014 : 25.

yorkaise que les frères Minsky ont donnés à ce théâtre ne l'ont pas rendu moins sulfureux. Le seul nom de cette famille d'entrepreneurs était censuré dans les films jusqu'à la deuxième guerre mondiale. En revanche, la culture Minsky a influencé Broadway : à mesure de la condamnation et de la disparition du *burlesque* bas-de-gamme, des spectacles ou revues ont intégré sa satire relativement vulgaire, en lien avec certaines interprètes féminines, sans aller jusqu'à la véritable exhibition. Une partie des *musicals* de Broadway qui intéresse Hollywood comporte donc ces références taboues.

Je laisserai de côté la dernière grande catégorie du théâtre musical de variétés, le *minstrel show*, en raison de son caractère plus ancien (il survit moins longtemps sous sa forme originelle que le *vaudeville* et le *burlesque*), de sa plus grande rareté dans les films[39] et de sa spécificité politique. De même que le *burlesque* s'est dissocié du *vaudeville*, le *minstrel* en a constitué une branche particulière. Il s'agit des spectacles mettant en scène des Afro-Américains et des interprètes blancs en *blackface* se moquant des traits des précédents. L'influence du *minstrel show* sur le film musical hollywoodien est loin d'être négligeable et a été en partie étudiée[40]. Certains films musicaux classiques continuent à en reprendre les conventions au-delà du seul maquillage en *blackface*, comme dans les numéros finaux de *Babes in Arms* et *Babes on Broadway*. Mais ce registre diffère des autres types de satire dans la mesure où la caricature est discriminante. Je m'intéresse au contraire aux satires émancipatrices, liées aux interprètes féminines, et à l'esprit du *burlesque* originel, qui a circulé à Broadway et dans le *vaudeville*. L'« esprit » désigne à la fois l'humour, mais aussi les « fantômes », les vestiges de pratiques culturelles remodelées par l'histoire du théâtre elle-même avant le cinéma.

Le polissage hollywoodien

Rick Altman estime que la vague de films *backstage* des débuts du parlant est « une veille exercée sur les thèmes théâtre et de la volonté permanente à Hollywood de les détourner à ses propres fins[41] ». Pour prolonger cette lecture (qui rend compte d'un sous-genre particulier du *musical* cinématographique), je dirais que Hollywood travaille avec ces sources selon le principe de l'huître perlière : le *musical* hollywoodien cherche à transformer en joyaux les petits grains de sable issus des scènes musicales. Si la MGM est peut-être la plus grosse huître, les autres studios adoptent le même processus pour leurs productions ambitieuses. De la scène à l'écran, le spectacle musical est réorienté du comique, éventuellement transgressif, à la comédie romantique. Mon but n'est pas tant d'admirer la perle que d'observer le grain de sable à l'intérieur. En identifiant les vestiges de l'esprit du *burlesque* dans les films, j'exposerai les raisons et les recettes de ce polissage et les archétypes qu'il a produits. Hollywood recherche l'effet de telle ou telle pratique scénique, mais en général sans la reproduire. Il construit sa propre vision de Broadway (élégance, ambition artistique, ou espace spectaculaire grandiloquent et fourmillant), du *vaudeville* (associé à une histoire nationale et une imagerie nostalgique) et du *burlesque* (un érotisme atténué mais non moins efficace, convoquant un spectacle qui par définition ne sera jamais montré – le *tease* de *striptease*).

Hollywood joue sur deux tableaux, rendant les contenus acceptables auprès d'un public large, tout en offrant des clins d'œil au public familier de la culture théâtrale. Certes l'équilibre varie et certains films se situent plus nettement d'un côté que de l'autre. Mais quelques cas suggèrent l'existence d'une « licence musicale », de sorte que les formes musicales (il y a des numéros intégrés à d'autres genres

[39] Altman 1987 : 204.
[40] Rogin 1996 ; Stanfield 2000 ; Knight 2002 ; Cohan (dir.) 2002 (chapitres de Dyer, Rubin et Clover).
[41] Altman 1987 : 206. « *a sign of Hollywood's attentiveness to Broadway themes, and of Hollywood's perpetual willingness to borrow those themes and turn them to its own purposes.* »

cinématographiques[42]) sont malgré tout l'un des espaces accueillant le mieux la satire à Hollywood. Une preuve *a contrario* est apportée par ce que j'appelle les films « dé-musicalisés », conçus initialement comme des comédies musicales mais inaboutis et finalement traités avec peu ou pas de numéros. Ils auraient probablement pu avoir une portée plus franchement satirique et carnavalesque si l'idée avait tenu jusqu'au bout : *Sylvia Scarlett* (George Cukor)[43] *;* ou des films brechtiens comme *One Touch of Venus*, le *musical* de Kurt Weill à qui il reste à peine quelques moments musicaux. C'est ce que suggère aussi l'analyse de Bernard Eisenschitz sur *You and Me* (Fritz Lang), produit dans l'esprit de *L'Opéra de Quat' Sous*[44]. Des chansons ont été envisagées pour *Sunset Boulevard*, qui en auraient peut-être renforcé l'humour grinçant[45]. Le film s'est d'ailleurs prêté aisément à une transformation ultérieure en *musical* à Broadway.

Une perspective féministe

Les choix idéologiques et stylistiques opérés à Hollywood obéissent à plusieurs raisons : le cadre d'autocensure imposé par l'administration du Code de production (PCA) ; la conception que chaque studio se fait du genre musical sur le plan artistique comme commercial ; et les ambitions artistiques individuelles des compositeurs, paroliers, chorégraphes, metteurs en scènes et interprètes. La plupart de ces instances de décision sont masculines et les interprètes féminines n'ont pas toujours leur mot à dire. Il existe des écarts entre les normes de féminité définies à Hollywood et les propositions de performances issues du théâtre qui tantôt s'y sont heurtées et tantôt ont pu passer entre les gouttes.

Les archives de la PCA révèlent que le contrôle des *musicals*[46] était en partie fondé sur la connaissance de la culture scénique. Pour la danse et les chansons, les interdits étaient liés aux connotations associées à certains types de spectacles exhibitionnistes (le *leg show*, la *fan dance* – danse avec éventail –, le can-can…). La vulgarité a parfois été éliminée pour de bonnes raisons, comme Beth Genné l'a montré à propos de la démarche artistique d'un Balanchine. Dans une certaine mesure, la surveillance des costumes par la PCA et l'atténuation de l'exhibition des corps féminins a rendu le genre moins voyeuriste qu'il n'était tenté de l'être. Mais les transformations que Hollywood fait subir au *musical* scénique sont complexes et ont aussi réduit les possibilités de performance. Si Fred Astaire et Gene Kelly sont considérés comme les artistes majeurs du genre, c'est parce que Hollywood n'a pas offert d'espace entièrement équivalent aux femmes. Venus du *vaudevill*e, Will Rogers, Eddie Cantor, ou Al Jolson, figure tutélaire du cinéma parlant avec *The Jazz Singer*, sont devenus des stars de cinéma, mais ils n'ont pas beaucoup d'égales. Or le spectacle musical a été historiquement marqué par ses interprètes singulières résistant aux stéréotypes romantiques : les divas tonitruantes de Broadway, à commencer par Ethel Merman ; les personnalités anticonformistes du *vaudeville* dans la lignée d'Eva Tanguay[47], et les danseuses provocatrices du *burlesque* et strip-teaseuses comme Gypsy Rose Lee. Bien entendu, le théâtre accueillait d'importants artistes masculins, mais dans le contexte général de la vie publique américaine, les scènes étaient un espace significatif d'affirmation d'autorité pour les femmes[48].

[42]Cf. Biesen 2014 et McLean 2004.
[43]Chabrol 2019 : 113-118.
[44]Eisenschitz 2011 : 120.
[45]AMPAS/PCA/*Sunset Boulevard.*
[46]Voir la première partie de Ledoux et Toulza (dir.) 2020.
[47]Cf. DesRochers 2014 : 109-137.
[48]Glenn 2000.

Ma perspective emprunte aux historiennes féministes du théâtre musical pour analyser le genre cinématographique, bien compris désormais comme espace *queer*[49]. Si la dimension carnavalesque du film musical est indéniable et a fait de lui un élément de la culture gay, le renversement des normes établies autour des performances féminines est moins creusé. La comparaison entre théâtre et cinéma apporte un nouvel éclairage compte tenu du poids des femmes sur scène. À la manière de Susan Glenn, Stacy Wolf et récemment Maya Cantu qui décryptent les codes culturels associés à ces performances scéniques, et de celle d'Adrienne McLean pour le cinéma, je relirai le genre cinématographique à l'aune du principe fondateur du théâtre *burlesque*, décliné largement sur d'autres scènes. Il ne s'agit pas de prêter un message politique féministe (ou l'inverse) aux spectacles ou aux films, mais d'évaluer l'importance culturelle de ceux dans lesquels la performance féminine est centrale et questionne par sa portée satirique les rôles traditionnellement assignés aux femmes.

Hollywood a été pris dans une logique contradictoire : il s'agissait d'une part d'attirer tous les talents de la scène, donc beaucoup d'interprètes (principales ou secondaires) ont trouvé une place dans les films (y compris les strip-teaseuses) ; mais il fallait veiller à leur acclimatation aux conventions cinématographiques et rares sont les films qui leur ont permis les mêmes performances que sur scène. Si le numéro musical est l'un des rares espaces échappant aux règles du glamour et aux canons d'apparence physique, Hollywood a tout de même une conception assez rigide des rôles féminins principaux. Pour les rôles masculins, la reprise d'archétypes scéniques est plus simple. Comme le note Gerald Mast, lorsque Gene Kelly est arrivé au cinéma pour jouer dans *For Me and My Gal*, « il a importé directement de Broadway à la MGM son personnage de salaud dans *Pal Joey* : un comédien ambitieux prêt à tout pour réussir[50]. » Au contraire, pour les femmes, les archétypes du théâtre musical sont en général adoucis. On peut étendre à de multiples exemples le constat fait par Carol Oja à propos de l'adaptation de *On the Town* : « Les voix féminines affirmées de la production scénique se sont effacées pour devenir plus aguichantes[51]. » Le rôle de Ninotchka dans *Silk Stockings* est interprété par la ballerine glamour Cyd Charisse à l'écran, alors qu'il avait été créé par l'Allemande Hildegard Knef, dont l'accent et la voix de gorge, grave et légèrement voilée, résistaient aux normes de féminité[52]. Les rôles typiques des *musicals* de Broadway sont marginalisés : l'héroïne gouailleuse, insolente ou vulgaire est pittoresque au cinéma, à condition de relever d'un second rôle limité, alors que sur scène ce peut être un premier rôle ou un second rôle important. C'est ce que revendique l'auteur et compositeur Sam Coslow qui travaille à une adaptation cinématographique de *One Touch of Venus* en 1945. Indiquant que le personnage de Vénus doit parler en langage contemporain, il souhaite qu'elle ne soit toutefois pas trop familière pour conserver toute sa grâce :

> De l'argot sonnerait dans sa bouche comme une fausse note, comme si Mme Du Barry ou la reine Elizabeth revenaient sur terre en lançant : « allons nous bourrer la gueule, mon petit ». Autrement dit, je veux croire que notre Vénus est la vraie Vénus venue à la vie, pas une Vénus de comédie musicale de Broadway jouée par Mae West[53].

---

[49]La bibliographie est très vaste depuis les travaux fondateurs de Richard Dyer ou Steven Cohan.

[50]Mast 1987 : 247. « *He brought the Broadway louse of* Pal Joey *directly to MGM – a pushy entertainer who will do anything to get ahead* ».

[51]Oja 2014 : 111 « *The assertive female voices of the stage production receded to become more coquettish.* »

[52]Son nom est parfois écrit Hildegarde Neff aux États-Unis.

[53]Sam Coslow, « Comments on Sequence "A" (First 25 Pages) », 14 mars 1945. AMPAS/Pickford. « *Slang coming out of her mouth hits just as much of a false note as it would be if we had Mme Dubarry or Queen Elizabeth come back to earth and say "Let's go on a bender kid". In other words, I want to believe that our Venus is the real Venus come to life, not a Broadway musical comedy Venus played by Mae West.* »

Mary Martin avait créé ce rôle sur scène, associant son image d'innocence à la vulgarité de langage. Coslow rejette ce modèle avec une formule très juste : la « Vénus de comédie musicale de Broadway » est un archétype central du théâtre (y compris pour des rôles secondaires importants comme dans *Guys and Dolls* ou *Silk Stockings*). Indépendamment de toute question de beauté physique, le décalage entre les attentes d'une féminité idéale et le comportement des interprètes est un ressort majeur des performances féminines sur scène, qu'il s'agisse d'ailleurs de Broadway ou des variétés. Or, cet archétype n'a jamais eu son équivalent dans la version hollywoodienne du genre. Coslow veut justement démarquer le cinéma de la comédie musicale scénique.

Corpus

Compte tenu des évolutions idéologiques à Hollywood, les tensions sont particulièrement intéressantes dans la période classique, entre 1934 et le début des années 1960 au moment de l'équilibre du système de contrôle des films. Ceci correspond quasiment à l'âge d'or du *musical* ou plus exactement à ce que les historiens considèrent comme la deuxième naissance du genre musical après 1933[54]. La période antérieure à 1934 cumule les complexités : l'application initiale du Code de production fait état d'un traitement à part du genre musical et l'on voit en parallèle proliférer des numéros satiriques, ce qui suggère des hésitations sur la conception de la vulgarité, résolues ensuite dans l'application du Code de production par l'administration dirigée par Joseph Breen. En outre, le *vaudeville* survit encore au début des années 1930, et l'exploitation cinématographique combine parfois spectacle vivant et films dans une logique qui mériterait une étude à part entière.

La période sur laquelle je me resserre est celle où le film musical se confronte sans cesse à Broadway, d'une nécessité de transformer le modèle, jusqu'à une fusion plus forte au fil des années 1950. En outre, après la stabilisation du contrôle des films, Hollywood parvient à une situation où le triomphe au box office de Shirley Temple, Fred Astaire ou Ginger Rogers représentent pour la PCA une réussite morale, le *musical* étant associé à un genre « de qualité[55] ». À l'autre extrémité de cette période, les années 1950 sont marquées par une réapparition de ce qui était préalablement jugé vulgaire, que ce soit l'exhibition des corps ou la mise en valeur de personnages féminins anticonformistes. Mais malgré les assouplissements idéologiques de l'après-guerre, des *musicals* cinématographiques comme *Can-Can* ou *Gypsy* sont encore un peu épurés par rapport à leurs versions scéniques, avant le vent de modernité apporté par Bob Fosse et sa réorientation du *musical* vers l'esthétique du cabaret (j'exclus de ce fait Fosse de l'étude).

Malgré l'équilibre du système – « système » dans un sens élargi prenant en compte Hollywood et ses liens structurels au théâtre et à l'industrie musicale –, le corpus révélant ces zones de friction entre la scène et l'écran reste important. Mon projet étant une enquête sur les vestiges hollywoodiens des performances féminines anticonformistes, le corpus de films intègre plusieurs continuités : le lien revendiqué à un spectacle musical satirique où les rôles féminins sont importants (adaptations ou films sur l'histoire des spectacles) ; la mise en avant d'une interprète majeure de la scène (de Broadway ou des variétés) ; le fait d'être conçus par les passeurs et passeuses (les auteurs – librettistes, paroliers, compositeurs – satiriques du théâtre) ; et la reprise de numéros ayant une notoriété propre, indépendamment du spectacle, soit autour de chansons connues, soit de *topoi* du théâtre musical[56]. Les exemples développés me semblent représentatifs, sans prétendre à l'exhaustivité. J'examine à la

[54]Mast 1987 ; Barrios 1995.

[55]« Press Summary », 3 février 1937 : 61. MPPDA/3373.

[56]La présentation du corpus en fin d'ouvrage décrit les spectacles de Broadway de référence. Pour les numéros ponctuels, il est impossible de tenir une liste.

fois des titres incontournables déjà connus sous d'autres angles (*Singin' in the Rain, Gentlemen Prefer Blondes*) ; des classiques moins retenus dans la culture francophone mais fondamentaux dans l'histoire intermédiale du *musical (Du Barry Was a Lady, Kiss Me Kate, Annie Get Your Gun*) ; et des films peu connus voire des séries B (*Lady of Burlesque*).

Le plan de l'ouvrage s'appuie sur les grands types de théâtre, Broadway, le *vaudeville* et le *burlesque,* tout en revenant sur les circulations entre eux. Chacun est placé sous le signe d'une figure tutélaire : Ethel Merman, Eva Tanguay et Gypsy Rose Lee, qui représentent un « mauvais goût » qu'il ne s'agit pas tant d'éliminer en bloc que d'acclimater au cinéma (cela concerne les personnes réelles ou ce qu'elles représentent). La première partie confronte le sens du romantisme hollywoodien à la dimension non-romantique du théâtre de Broadway et à sa vulgarité constitutive. Le premier chapitre, consacré à Cole Porter, grand promoteur de l'esprit *burlesque* et spécialisé dans l'écriture pour des personnages féminins caractéristiques, notamment pour Ethel Merman, la diva de Broadway étudiée dans le chapitre suivant. Ils ont, ensemble ou séparément, incarné la confusion des catégories *highbrow* et *lowbrow* et les employer dans l'industrie du cinéma a demandé de retravailler cette opposition. Hollywood s'est obstiné à faire appel à certains grands noms de la scène, pourtant problématiques, pour leur faire subir un polissage systématique : cette partie aurait pu s'intituler « trompettes et mauvais goût », mais j'ai choisi de mettre en avant le résultat de la réécriture des *musicals* scéniques et les ambitions esthétiques hollywoodiennes. Le rapport au théâtre se joue ici au présent : Hollywood dialogue avec l'actualité théâtrale, des spectacles récents, des artistes ayant une double carrière.

La deuxième partie s'intéresse au type de théâtre qui apparaît au contraire au passé. Hollywood offre une vision sélective du *vaudeville* en atténuant sa nature satirique et la part des performances féminines, au profit de sa mobilisation comme spectacle populaire et consensuel. Le chapitre 3 montre comment, après avoir vampirisé le *vaudeville,* Hollywood porte sur lui un regard nostalgique. Le *vaudeville* nourrit un véritable mythe des origines permettant au cinéma de prendre le relais en tant qu'art national. Les interprètes féminines singulières ont presque disparu des écrans par rapport aux comiques masculins, mise à part Judy Garland, seule star de cinéma dont l'image et le succès reposent sur son ancrage dans la culture du *vaudeville,* ce qui explique ses caractéristiques atypiques pour Hollywood. Le chapitre 4 envisage le *vaudeville* comme style réutilisé à Broadway à des fins satiriques. Si le spectacle dans le spectacle sert souvent à New York un propos corrosif, notamment dans les satires politiques, cette forme disparaît quasiment du cinéma musical classique. On en trouve des traces dans des comédies musicales réflexives qui réinscrivent les sujets politiques dans un environnement patriotique, ou, comme *Singin' in the Rain,* déplacent le propos vers une parodie du cinéma, mais en général en éliminant la satire portée par les femmes.

La dernière partie aborde le théâtre *burlesque,* qui n'existe pas de manière authentique à l'écran mais intervient comme thème. Il est plus facile de circonscrire ce volet compte tenu de ses limitations, et d'élargir les exemples à des films qui sont à la frontière du genre musical, mais contiennent de réels numéros. La structuration par période s'explique par les évolutions de l'application du Code de production. Le chapitre 5 s'attache à la période de fonctionnement strict de la PCA et à l'invention de codes visuels et sonores pour signifier le *burlesque,* pas forcément à des fins érotiques mais en fonction de certains rôles féminins. Le dernier chapitre aborde les années 1950 et l'affaiblissement du Code du production, ce qui permet au motif de réapparaître sur les écrans, en lien avec la recherche d'érotisme caractéristique de la période. Examinant en particulier la façon dont le thème *burlesque* a transité par Broadway, je mets au jour une tendance double dans la période, partagée entre un

exhibitionnisme aguicheur et la proposition de performances rejouant l'esprit du *burlesque* autour des rapports de pouvoir de l'interprète avec son public.