1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

69 | 2013

Varia

Viva Paci, *La Comédie musicale et la double vie du cinéma*

Udine / Paris, Forum / Aleas, CINETHESIS, 2011

Fanny Beuré

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4633>

DOI : 10.4000/1895.4633

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 181-185

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Fanny Beuré, « Viva Paci, *La Comédie musicale et la double vie du cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4633> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4633>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Viva Paci, *La Comédie musicale et la double vie du cinéma*

Udine / Paris, Forum / Aleas, CINETHESIS, 2011

Fanny Beuré

RÉFÉRENCE

Viva Paci, *La Comédie musicale et la double vie du cinéma*, Udine / Paris, Forum / Aleas, CINETHESIS, 2011, 206 p.

- 1 Publié en 2010 dans la collection Cinéthesis, *la Comédie musicale et la double vie du cinéma* est issu d'une partie de la thèse de doctorat de Viva Paci, intitulée *De l'attraction au cinéma*, et soutenue à Montréal en 2007. Si l'auteure attribue au cinéma une « double vie », c'est pour désigner la tension entre narration et attraction qu'elle estime fondamentale au cinéma et ambitionne d'étudier à travers l'exemple de la comédie musicale américaine.
- 2 En premier lieu, soulignons la singularité du travail de Viva Paci, par sa méthode comme par l'étendue du corpus de films considérés. Afin de mener à bien ses analyses, elle recourt de manière extensive à des champs extérieurs à celui de l'analyse filmique et convoque, tour à tour, les théories littéraires et de la communication, la sémiotique, l'histoire de l'art et l'esthétique. Cette transdisciplinarité est d'autant plus salutaire qu'elle est quasi-inexistante dans les ouvrages en langue française portant sur la comédie musicale. En France, les approches esthético-cinéphiliques dominent l'appréhension du genre, sous la plume d'Alain Masson comme sous celle de Patrick Brion. Nulle surprise que ce livre en français soit d'une auteure québécoise ! En effet, l'essentiel des travaux analytiques sur la comédie musicale émane du monde anglo-saxon, que ce soit des théoriciens du genre cinématographique (Rick Altman, Jane Feuer) ou des nombreux auteurs rattachés aux *cultural*, *gay* ou *queer studies* (Richard Dyer, Steven Cohan, Alexander Doty, etc.).

- 3 Une deuxième originalité de ce livre tient à l'étendue du corpus analysé ou, plus exactement, à la façon dont l'auteure articule les différentes facettes du genre. Tandis que de nombreux ouvrages sur la comédie musicale évoquent de manière autonome les diverses périodes du genre dans son âge classique, Paci embrasse ici les multiples aspects du corpus générique. Elle conduit ainsi son analyse en oscillant entre des films largement commentés (tels que les films de Fred Astaire et Ginger Rogers à la RKO ou ceux ayant été produits au sein de la *Freed Unit* à la MGM) et des œuvres davantage négligées par la critique universitaire (comme les films de Busby Berkeley à la Warner, la série de films MGM sur Florenz Ziegfeld, ou encore *Moulin Rouge*, de Baz Luhrman). L'auteure manifeste non seulement une bonne connaissance de la comédie musicale, mais aussi une très grande culture cinématographique (que certains qualifieraient d'érudition), qui s'étend au-delà des limites du genre et du cinéma américain. Cela lui permet ainsi de convoquer des formes assez rarement mises en relation avec la comédie musicale classique hollywoodienne, telles que le cinéma des premiers temps (en particulier Méliès) et le cinéma expérimental. Si ce livre permet donc de revisiter de façon stimulante un genre classique, notons que l'analyse, pourtant conduite de façon très précise, reste parfois un peu difficile d'accès pour le lecteur qui n'est pas familier des études littéraires.
- 4 Dans un premier temps, Paci entreprend de cerner les bases du fonctionnement de l'attraction (ce terme désignant, tout au long du livre, les séquences chantées et dansées de la comédie musicale). Pour ce faire, elle recourt aux études rhétoriques et littéraires en tissant un parallèle entre attraction et description. Partant du constat que ces dernières partagent une même capacité à faire chanceler le récit, elle introduit rapidement, en s'appuyant sur les analyses de Gérard Genette sur le texte littéraire, une distinction entre « montrer pour faire voir » (l'attraction) et « montrer pour raconter » (la narration). Il est d'ailleurs souligné, à juste titre, que le statut supposé subalterne de la description par rapport à la narration n'est pas sans lien avec celui de l'attraction vis-à-vis du récit. Si l'auteure mentionne un possible rapprochement entre genres narratifs ayant en commun de donner une large part à l'attraction et qu'elle évoque, au détour d'une phrase, le film pornographique, de science-fiction ou d'aventure, on peut regretter que cette piste ne soit davantage développée. Ce n'est effectivement pas du côté de la théorie des genres cinématographiques que l'intérêt de Paci se dirige : elle poursuit son analogie entre attraction et description en s'appuyant notamment sur les analyses de Philippe Hamon. L'autonomie des segments et l'importance accordée aux détails sont, dès lors, considérées comme les principaux points de contact entre les segments descriptifs du texte littéraire et les attractions du cinéma (celles de la comédie musicale comme celles du cinéma des premiers temps, l'auteure amorçant là le premier d'une série de rapprochements entre les deux formes filmiques).
- 5 Paci propose ensuite plusieurs observations sur les affinités entre description et attraction. Ces similarités concernent d'abord le type de communication que la description / attraction instaure avec le récepteur (lecteur / spectateur). Dans un passage particulièrement intéressant, elle analyse comment les numéros musicaux relèvent d'une pratique de *monstration*, c'est-à-dire sont des lieux privilégiés pour l'exposition des éléments de base du langage cinématographique, de la même façon que la description littéraire peut s'envisager comme une célébration de la langue. Les séquences chantées et dansées seraient donc l'occasion de célébrer le cinéma au plus haut point, qu'il s'agisse des propriétés photographiques de l'image (on pense aux

couleurs flamboyantes d'un Minnelli), de ses dimensions spatiales (les plongées de Berkeley, le format CinémaScope) ou temporelles (les plans qui laissent admirer la danse dans son intégralité), ou encore d'un traitement du son sans lien apparent avec le récit. Puisque les affinités entre attraction et description sont également stylistiques, Paci passe en revue les différentes fonctions de la description (fonctions d'ornement, expressive et symbolique) et montre que chacune peut être prise en charge par l'attraction. La démonstration s'affine lorsqu'elle considère la fonction narrative de la description : ainsi, chacune des fonctions de la description / attraction peut-elle avoir une valeur diégétique (du côté du dramatique, du symbolique, de l'informatif ou du stylistique). L'attraction aurait donc la capacité d'articuler, à l'intérieur même de la narration, un temps et un mode du discours la qualifiant.

- 6 L'auteure interroge enfin la façon dont l'attraction de la comédie musicale travaille notre rapport au temps et propose, avec Genette, de considérer la description comme un procédé d'appréhension simultanée de divers traits de la chose décrite. Elle évoque également le « mouvement du monde » théorisé par Gilles Deleuze pour désigner la façon dont le cinéma se fait pulsion dans laquelle le génie individuel du danseur s'efface pour devenir partie du décor, pure description du monde.
- 7 Ce deuxième chapitre se clôt sur le constat que l'attraction advient lorsque le temps de l'action s'arrête et que l'espace et le temps du spectacle se donnent à voir : l'attraction serait, dès lors, l'état de toute narration qui persiste sur une image.
- 8 Une fois cette analogie établie, ce sont les derniers chapitres du livre qui nous ont paru les plus féconds, notamment dans la manière dont le concept d'attraction permet à l'auteure d'aborder des interrogations classiques à propos de la comédie musicale, en particulier la question de l'intégration des numéros au fil narratif et celle du spectaculaire. Paci continue de mobiliser le cinéma des premiers temps et de la période du muet (en particulier, Méliès et Eisenstein), ainsi que le cinéma expérimental. Elle cherche à montrer comment l'attraction émane de formes extérieures au cinéma, tout en étant un procédé fondamental de ce dernier, puisqu'elle est ce qui nous permet de voir, en les singularisant, des éléments qu'elle arrache au flot de la réalité (le cinéma n'a-t-il pas longtemps été, lui-même, considéré comme une attraction ?). La démonstration de cette double hérédité a pour conséquence logique que l'attraction trouve sa forme la plus achevée dans la comédie musicale filmée.
- 9 D'abord est rappelée la proximité du cinéma des premiers temps avec les spectacles populaires comme le *vaudeville* américain, les revues et le spectacle de variétés (éclaircissant au passage les différences entre ces trois formes, les termes étant souvent, à tort, utilisés de façon indifférenciée). La nature de ces spectacles est fondamentalement composite puisqu'il s'agit d'assemblages de numéros indépendants, s'adressant au public sur le mode de l'apparition / disparition et misant sur la force d'un pointeur (bonimenteur ou *spotlight*) pour diriger le regard du spectateur. La structure hétérogène de ces spectacles rappelle donc celle de la comédie musicale, qui doit sans cesse composer avec des fragments musicaux qui cadencent un canevas joué de manière à peu près réaliste. Dès lors, Paci aborde la question de la transition vers le numéro en s'interrogeant sur les marqueurs syntaxiques préparant la disposition du spectateur à l'attraction. Elle utilise alors le concept de « degré zéro », introduit par Masson et repris par Deleuze, qui désigne le ralentissement de la narration avant les séquences musicales. Pour elle, cette temporalité est un aspect caractéristique de la cinématographie-attraction, qu'on retrouve aussi bien dans les séquences

spectaculaires de la comédie musicale que dans le cinéma des premiers temps (*via* la présence d'intertitres) ou encore au théâtre (l'attente avant la levée du rideau).

- 10 Dans cette partie, un des mérites essentiels de l'auteure est de nuancer les discours habituels sur la comédie musicale. Dans une vision téléologique (et rétrospective) de l'histoire du genre, l'hétérogénéité des numéros a ainsi été progressivement considérée comme un primitivisme, auquel on oppose la forme, supposée plus adulte, des œuvres dites « intégrées » (celle des productions de la *Freed Unit*, où les numéros musicaux font « avancer » l'action). Un des aspects fondamentaux du travail de Paci est de redonner ainsi une cohérence à un genre trop souvent pensé de manière fragmentaire. Elle le fait notamment en rendant visibles des discours alternatifs sur le genre, qui considèrent la comédie musicale comme étant, avant tout, rattachée à des phénomènes culturels autres que le cinéma et ne recherchant pas la construction de structures fermées régies par une narration. Cette perspective permet donc d'injecter dans les gènes même de la comédie musicale le caractère forain du cinéma des premiers temps, et de montrer qu'un film de la *Freed Unit* entretient avec le public la même relation basée sur l'attraction qu'un des *musicals* kaléidoscopiques de Berkeley.
- 11 S'ensuit alors un développement sur la notion d'alternance : la force attractionnelle de la comédie musicale serait due à sa structure alternante entre des moments qui font avancer le récit et d'autres dans lesquels la temporalité narrative est interrompue, moments alors organisés dans un présent continu et selon un principe *monstratif*. Là encore, c'est une façon de situer la comédie musicale comme à la fois hors du cinéma et tirant sa spécificité d'un principe de base de la construction filmique, la cohérence d'un film s'appréhendant grâce à la reconnaissance des éléments d'une structure hétérogène. L'auteure souligne l'importance de la répétition dans la comédie musicale : au sein des numéros musicaux (multiplication des motifs et répétition des mouvements), mais aussi par son ancrage générique et l'héritage de Broadway. Si elle évoque une alternance au niveau « architextuel » du film pour désigner la façon dont un film de comédie musicale s'inscrit dans un corpus générique, on peut objecter qu'il s'agit davantage d'emprunts et de répétitions. Plus intéressant, Paci évoque l'alternance qui se situe au niveau textuel, entre les moments où les acteurs se comportent « normalement » et ceux où ils chantent et dansent. Non seulement c'est dans la répétition de cette alternance que naît le genre de la comédie musicale, mais c'est, plus encore, cette alternance qui dispose le spectateur à l'attraction. La vocation des moments musicaux est alors précisément d'apparaître et de disparaître : elle laisse le spectateur dans l'attente, pour ensuite mieux combler sa satisfaction. En dépit de ce développement intéressant, on regrettera pourtant que Paci n'en dise encore davantage sur la notion d'attente du spectateur, la tension que cette attente crée et sur la façon dont, dans l'apaisement de cette tension, naît le plaisir du spectateur.
- 12 Le quatrième chapitre cherche à déceler des correspondances entre différentes formes d'images attractionnelles à travers l'histoire du cinéma, en examinant notamment les liens entre la musique et la danse. L'auteure s'attache, entre autres, à tisser une relation triangulaire entre Méliès, Ziegfeld et Berkeley, par la forte parenté que tous trois entretiennent avec le théâtre de variétés et par l'indépendance des tableaux qui forment les numéros musicaux. Elle dégage les fils conducteurs traversant le genre, tels que l'usage non-réaliste de la lumière (élément essentiel du music-hall) ou l'ambition de créer des spectacles purement optiques où hors-cadre et hors-champ se confondent. Elle théorise ensuite la notion de spectaculaire diffus et de spectaculaire pur.

- 13 Au-delà du repérage de ces concordances, un développement particulièrement riche d'enseignements est conduit sur *Moulin Rouge*. Le choix du film de Baz Luhrman peut, de prime abord, sembler provocateur et dérouter le cinéophile, tant ce film de 2001 affiche des codes esthétiques fortement éloignés de ceux de la comédie musicale hollywoodienne classique (qui semble, du moins dans le cinéma occidental, être la forme emblématique du genre). Pourtant, Paci y applique avec méthode les analyses qu'elle a précédemment développées. Ce faisant, elle permet de renouveler notre approche du film et, dans une certaine mesure, du cadre générique. Elle inscrit en partie le film dans le genre : on retrouve dans *Moulin Rouge* la structure duplex théorisée par Rick Altman et la fonction narrative des moments chantés et dansés, ceux-ci exprimant les émotions des personnages. Par ailleurs, Paci localise des « situations empruntées » : plongées verticales à la Busby Berkeley, qu'elle interprète comme une touche cinéophile et ludique. Mais, en dépit de ces points de concordance, l'ancrage générique du film se situe plutôt du côté du mélodrame. Les étrangetés aux lois de la comédie musicale sont ainsi multiples : les numéros musicaux se déploient rarement en entier, les chorégraphies étant souvent coupées et montées en très gros plan, à la façon d'un vidéo-clip. Ce morcellement s'exprime également à travers les musiques, où des chansons très populaires sont remixées. En réalité il s'agit, selon l'auteure, d'une négociation complexe des codes du genre : redonner vie à la puissance merveilleuse du cinéma et recréer chez le spectateur contemporain, avec les technologies modernes, un enthousiasme visuel et sensoriel comparable à celui éprouvé autrefois. Cette « actualisation » des fragments d'attraction passe par le choix de morceaux populaires connus des spectateurs, mais remixés. En cela, le film s'inscrit pleinement dans la veine nostalgique qui a toujours existé dans le genre. *Moulin Rouge* opère également un travail multi-sensoriel sur le corps du spectateur, en particulier par le rythme. L'émerveillement et la fascination visuelle sont suscités par les mouvements de caméra, le rythme serré de mouvements en trois dimensions.
- 14 C'est alors que, dans un passage particulièrement intéressant du livre, l'auteure explique comment, tout au long de son histoire, la comédie musicale n'a eu de cesse de célébrer et d'exploiter les innovations technologiques du cinéma (le son, la couleur, les grands formats, etc.). L'attraction revient alors périodiquement comme lieu privilégié pour le déploiement de ces nouvelles technologies. C'est là que l'on comprend que le cinéma attractionnel n'a de cesse de revenir aux bases du cinéma et de restaurer son identité comme *novelty* (« nouveauté »). Dans *Moulin Rouge*, c'est ainsi la technologie, alors nouvelle, des effets spéciaux numériques, qui se donne à voir. Encore une fois, un tournant médiatique du cinéma est donc célébré dans une comédie musicale.
- 15 Paci clôt son ouvrage sur un chapitre, plus succinct, qui ouvre des perspectives de recherches sur le vidéo-clip et sur la façon dont Internet modifie notre appréhension des films.
- 16 Il nous semble effectivement que la question de la diffusion en ligne d'images cinématographiques est particulièrement pertinente dans le cas des comédies musicales. Si les plateformes de partage de vidéos, comme YouTube ou DailyMotion, constituent de formidables vitrines d'une cinématographie patrimoniale, elles exposent une version souvent tronquée des films, où les séquences musicales sont isolées. Dès lors, certains *afficionados* (jeunes ou moins jeunes) du genre sont parfois familiers des numéros chantés et dansés, sans pour autant être capable de les resituer dans leurs contextes originaux. En poursuivant l'analyse de Paci, on peut en conclure que

l'attraction manifeste, ici encore, son pouvoir de séduction et sa capacité à se constituer en « florilèges ». Pour autant, une telle appréhension des numéros interroge le fonctionnement de l'attraction telle qu'elle est définie par l'auteure : si celle-ci est isolée, que devient la tension avec le fil narratif, supposée, dans son apaisement, à la source du plaisir du spectateur ?

- 17 Grâce à son approche pluridisciplinaire et ses analyses précises, Paci ouvre des perspectives de recherche très stimulantes. Une piste, non évoquée, serait alors de relier la notion d'attraction à celle d'*entertainment* (laborieusement traduit en français par « divertissement »). En effet, le genre de la comédie musicale est si profondément lié au concept d'*entertainment* qu'il a fini par en symboliser la forme parfaite, au point que le terme nomme la série de films-hommages produits par la MGM à partir des années 1970 (*That's Entertainment !* [Jack Haley Jr., 1974], *That's Entertainment, Part II* [Gene Kelly, 1976], *That's Entertainment ! III* [Bud Friedgen et Michael J. Sheridan, 1994]). Mais, au sein du champ universitaire, la notion s'illustre surtout par une absence de théorisation. Si certains se sont attachés à la déconstruire, il a souvent été question de voir ce que l'*entertainment* était d'*autre* (dénonciation du contenu idéologique ou réhabilitation de la légitimité culturelle des œuvres « de divertissement »). Rares sont ceux qui se sont interrogés sur ce qui faisait l'*entertainment*, le livre de Richard Dyer, *Only Entertainment* (Londres-New York, Routledge Book, 2002) constituant une notable exception. Il nous semble que l'attraction peut être considérée comme une composante essentielle de l'*entertainment*, au cinéma comme ailleurs. En effet, si le terme n'est jamais évoqué par Viva Paci, elle s'en approche à maintes reprises, notamment avec les notions d'expérience multi-sensorielle et de spectaculaire. En outre, par son interrogation constante sur ce qui provoque la joie du public et le plaisir du spectateur, elle envisage, à sa manière, un domaine jusqu'alors essentiellement investi par les psychosociologues et dont les études cinématographiques tardent encore à s'emparer.