« Dés-intégration » : les *showstoppers* de Broadway dans quelques *musicals* hollywoodiens des années 1950

Pierre-Olivier Toulza

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/353>

DOI : 10.4000/doublejeu.353

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 37-49

ISBN : 978-2-84133-511-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Pierre-Olivier Toulza, « « Dés-intégration » : les *showstoppers* de Broadway dans quelques *musicals* hollywoodiens des années 1950 », *Double jeu* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 22 mai 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/353> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.353>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

« DÉS-INTÉGRATION » : LES *SHOWSTOPPERS* DE BROADWAY DANS QUELQUES *MUSICALS* HOLLYWOODIENS DES ANNÉES 1950

Dans les dernières années du classicisme hollywoodien, la comédie musicale entretient des relations particulièrement complexes avec les spectacles de Broadway. Dans la production de l'unité d'Arthur Freed à la MGM, par exemple, Broadway reste une référence essentielle, souvent convoquée dans les intrigues *backstage*. Les films les plus importants sont toutefois des créations originales, écrites par les plus grands créateurs de Broadway, recrutés par Freed : les dramaturges et paroliers Betty Comden et Adolph Green – *Entrons dans la danse* (*The Barkleys of Broadway*, 1949), *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*, 1952), *Tous en scène* (*The Band Wagon*, 1953), etc. –, ou encore Alan Jay Lerner – *Un Américain à Paris* (*An American in Paris*, 1951). S'ils préféraient la liberté et les conditions de création de Broadway, tous appréciaient le goût et le jugement de Freed, ainsi que les possibilités offertes par son unité¹. Mais l'exemple de la production de Freed à la MGM demeure une exception, et les années 1950 constituent au contraire une période riche en adaptations de succès du théâtre musical : Steve Neale note ainsi que dans les décennies 1950 et 1960 Hollywood se tourne de façon plus importante qu'avant vers Broadway, dans sa quête de sources de prestige ayant déjà obtenu du succès sur les planches². En 1955,

-
1. Thomas Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, H. Holt, 1996, p. 449.
 2. Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Londres / New York, Routledge (Sightlines), 2000, p. 106.

par exemple, Hollywood adapte quelques-uns des triomphes de Broadway des années précédentes : *Blanches colombes et vilains messieurs* (*Guys and Dolls*, 1950), *Oklahoma!* (1943), *Kismet* (1953), etc.

Pour autant, dans ces adaptations de succès de la scène, l'intérêt des studios est attiré moins par des *réécrits* qui permettraient de fonder des scénarios efficaces que par la possible reprise de techniques et ressources *spectaculaires*, depuis toujours le point fort du théâtre musical américain : le 21 décembre 1953, par exemple, *Life* juge à juste titre que *Kismet* (qui sera adapté deux ans plus tard au cinéma), dont la première a eu lieu le 3 décembre au Ziegfeld Theatre, est « l'un des spectacles les plus somptueux jamais vus sur scène. [...] *Kismet* souffre de quelques longueurs mais a offert à une saison bien peu musicale son premier grand succès musical »³. Or, parce que les années 1940 et 1950 sont des décennies de changements majeurs pour les techniques de danse à Broadway, et aussi la fonction de chorégraphe⁴, les comédies musicales scéniques et cinématographiques témoignent d'un intérêt accru pour les potentialités spectaculaires de la danse.

Cette préoccupation pour les aspects les plus spectaculaires du *musical*, et de la danse en particulier, n'est jamais plus flagrante que dans les transpositions cinématographiques des grands numéros dansés imaginés par les jeunes chorégraphes qui, après-guerre, renouvellent les codes de la danse dans les *musicals* de Broadway : dans ces scènes saisissantes, la danse est associée à d'autres éléments spectaculaires (éclairages, décors, costumes, etc.) pour constituer une attraction puissante, l'élément essentiel d'un *showstopper* – un numéro susceptible de littéralement arrêter le spectacle en raison des applaudissements du public. Les exemples de reprise de ces grands moments dans les films hollywoodiens sont évidemment légion, et nous nous intéresserons ici à quelques *showstoppers* des années 1950 chorégraphiés à Hollywood par les créateurs de la version de Broadway : Bob Fosse pour les numéros « Steam Heat » de *Pique-nique en pyjama* (*The Pajama Game*, George Abbott et Stanley Donen, 1957) et « Who's Got the Pain ? » de *Damn Yankees!* (Abbott et Donen, 1958), mais aussi Jerome Robbins pour le grand ballet du *Roi et moi* (*The King and I*, Walter Lang, 1956), ou encore Jack Cole pour la séquence « Not Since Nineveh » de *Kismet* (Vincente Minnelli, 1955). Chacun de ces *showstoppers* a fait l'objet d'un processus d'adaptation délicat. Ces clous du spectacle plébiscités par le public des théâtres ne sont en effet pas nécessairement les moments les

3. *Life*, 21 décembre 1953, vol. XXXV, n° 25, p. 25 ; nous traduisons toutes les citations en langue anglaise.

4. Voir notamment Larry Stempel, *Showtime. A History of the Broadway Musical Theater*, New York / Londres, Norton, 2010, p. 557-601. Stempel détaille en particulier l'émergence de la fonction de *choreographer-director* à Broadway.

plus spectaculaires des *musicals*, ou du moins proposent parfois une forme presque paradoxale de spectacle. Leur intégration dans le récit est enfin bien problématique, et ces grands moments remettent en cause l'unité du spectacle, et, partant, la notion même de comédie musicale intégrée qui, dans l'après-guerre, paraît dominer la production de Broadway comme d'Hollywood.

UN FAIT DE PRODUCTION

Toute scène d'un spectacle musical qui suscite des applaudissements nourris, susceptibles de « suspendre » quelques instants la représentation, peut être identifiée comme un *showstopper*. Ce ne sont pas uniquement les numéros dansés qui peuvent « arrêter » un spectacle : les grands solos chantés aboutissent fréquemment au même effet, surtout quand, disposés à des points stratégiques d'une pièce, ils marquent un moment décisif dans l'évolution d'un personnage, et dans le déroulement du spectacle. De nombreux *11 o'clock numbers*⁵ sont ainsi d'efficaces *showstoppers* (par exemple « Sit Down, You're Rockin' the Boat » dans *Blanches colombes et vilains messieurs*, ou encore « Rose's Turn » dans *Gypsy*), et Stacy Wolf rappelle aussi combien les fins d'actes sont des lieux stratégiques : elle évoque notamment le

répertoire de fins de premier acte chantées à pleins poumons par des femmes qui s'affirment par ce chant. Ce répertoire comprend, par exemple, le « Don't Rain on my Parade » de Fanny Brice dans *Funny Girl*, « Before the Parade Passes By » de Dolly Levi dans *Hello, Dolly!*⁶.

Malgré cette large extension, la catégorie du *showstopper* peut être définie précisément comme un phénomène de production (un numéro conçu par les producteurs et/ou les chorégraphes pour être l'un des clous d'un *musical*), de réception (un numéro qui « arrête » le spectacle) et également de représentation (une scène éminemment spectaculaire, qui produit fréquemment un effet de contraste avec l'esthétique du reste de la pièce).

La création à Broadway et la reprise à Hollywood des premiers grands numéros chorégraphiés par Bob Fosse ou Jerome Robbins sont bien documentées et témoignent toujours d'une attention particulière portée à la

5. Il s'agit d'une chanson qui intervient peu avant la fin d'un *musical* en deux actes, et qui correspond souvent à un moment de révélation ou de transformation profonde pour un personnage.

6. Stacy Wolf, *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 4.

production de ces scènes. Pour le numéro « Steam Heat » de *Pique-nique en pyjama*, par exemple, Abbott demande à Fosse, qui chorégraphie son premier spectacle à Broadway, de lui « donner un divertissement amateur que le syndicat pourrait monter lors de sa réunion »⁷. Fosse se tourne alors vers les paroliers Adler et Ross qui lui proposent une chanson évoquant des radiateurs et des tuyaux bruyants. Alors qu'Abbott ne demandait à Fosse qu'un « petit numéro », le chorégraphe s'isole pendant six semaines pour préparer « Steam Heat ». Grâce à cette préparation extrêmement soignée, les répétitions avec un trio de danseurs habitués à l'univers de Fosse – surtout Carol Haney, avec qui il dansait déjà « From This Moment On » dans *Kiss Me, Kate* (*Embrasse-moi, chérie*, George Sidney, 1953) – ne durent que cinq jours. La préparation de la « pièce dans la pièce » que constitue « The Small House of Uncle Thomas » dans *Le Roi et moi* témoigne là encore de la préparation scrupuleuse d'une des principales attractions du *show*. Pour ce spectacle de danse donné à la cour du roi du Siam⁸, Robbins se documente longuement sur les arts et le théâtre asiatiques, mais il trouve peu d'éléments sur les danses siamoises en particulier. Il utilise finalement des informations sur les traditions théâtrales de pays voisins, le Laos et le Cambodge, et intègre plusieurs éléments de danse classique khmère à sa chorégraphie : les mouvements particulièrement stylisés des danseurs, ainsi que la présence d'interprètes uniquement féminines (ce qui se justifie aussi par le fait que le spectacle est monté par des épouses du roi)⁹. L'attention portée à la production de cette scène s'explique par sa durée, mais aussi par la spécificité d'un *musical* qui comporte très peu de moments chorégraphiés.

UN PHÉNOMÈNE DE RÉCEPTION

Fait de production, le *showstopper* demeure surtout un phénomène de réception, et chacun des numéros que nous analysons a connu un grand succès auprès de plusieurs catégories de spectateurs. C'est le triomphe

-
7. Martin Gottfried, *All His Jazz. The Life and Death of Bob Fosse*, New York, Da Capo, 1998, p. 77. La comédie musicale raconte la lutte des ouvriers d'une usine de pyjamas pour obtenir une augmentation salariale. « Steam Heat » est interprété par trois employés de l'usine au cours d'une réunion syndicale.
 8. Lors de la réception donnée par le roi du Siam en l'honneur d'émissaires britanniques, Tuptim, sa dernière épouse, met en scène une adaptation de *La case de l'oncle Tom*, qui met en abyme sa propre situation à la cour.
 9. Liza Gennaro, « Evolution of Dance in the Golden Age of the American "Book Musical" », in *The Oxford Handbook of the American Musical*, Raymond Knapp, Mitchell Morris et Stacy Wolf (dir.), Oxford, Oxford University Press (Oxford Handbooks), 2011, p. 53.

rencontré par « Steam Heat » auprès du public des essais (les *tryouts*) qui permet au numéro d'être conservé dans le spectacle malgré le peu d'enthousiasme de George Abbott, le metteur en scène : Carol Haney, Peter Gennaro et Buzz Miller, les trois danseurs du « petit numéro » de Fosse, sont l'objet d'ovations pour « Steam Heat » lors de chaque représentation¹⁰. Dans un long reportage sur le spectacle, *Life* publie quatre photos de « Steam Heat » et commente :

pour une danse très applaudie [*show-stopping dance*] exécutée par des ouvriers de l'usine de pyjamas lors d'une réunion syndicale, Carol [Haney] et deux danseurs loufoques effectuent d'étranges mouvements de rotation au son d'une chanson appelée *Steam Heat*¹¹.

Le succès de « The Small House of Uncle Thomas » est peut-être moins fulgurant, mais tout aussi durable : un biographe de Robbins remarque en effet que le numéro a été critiqué par certains journalistes en raison de sa durée, et que les louanges principales, lors des premières représentations, vont aux comédiens et aussi à Rodgers et Hammerstein¹². Le statut particulier de la scène est pourtant souligné par trois faits. Tout d'abord, plusieurs critiques importants notent le caractère extraordinaire du ballet : pour le *Daily News*, la scène est « le moment fort de la soirée, en termes de spectacle et de divertissement », tandis que Brooks Atkinson, dans le *New York Times*, juge que Robbins, avec cette « danse exquise », « a monté un ballet éblouissant qui agrmente le formalisme [...] de la danse orientale avec des traits d'humour américain »¹³. Ensuite, le triomphe de Robbins avec ce ballet détermine son contrat, quatre ans plus tard, avec la Fox pour l'adaptation de Walter Lang. Enfin, la chorégraphie de Broadway a été reprise par la quasi-totalité des productions du *Roi et moi* jusqu'à aujourd'hui, et le ballet a été intégré par Robbins en 1989 à son propre spectacle, *Jerome Robbins' Broadway*, confirmant en cela le statut bien particulier de cette création.

10. Au sujet de la création de « Steam Heat », lire Martin Gottfried, *All His Jazz. The Life and Death...*, p. 79-81.

11. *Life*, 7 juin 1954, vol. XXXVI, n° 23, p. 130.

12. Greg Lawrence, *Dance with Demons. The Life of Jerome Robbins*, New York, G. P. Putnam, 2001, p. 181.

13. Critiques citées par Greg Lawrence (*ibid.*, p. 185).

DES « ATTRACTIONS »

Les *showstoppers* des jeunes chorégraphes de Broadway présentent un double intérêt pour les studios hollywoodiens. Tout d'abord, il s'agit des moments les plus célébrés de spectacles à succès, et à ce titre susceptibles de constituer le moment fort d'un film, et donc de séduire de nombreux spectateurs. Ensuite, ces attractions spectaculaires constituent un atout essentiel à une époque de crise où Hollywood, surtout avec ses comédies musicales, valorise le spectaculaire comme élément de différenciation vis-à-vis de la télévision. Alors que cette dernière est limitée par son petit écran, une définition d'image médiocre, le noir et blanc, et une mauvaise qualité sonore, plusieurs genres cinématographiques mettent l'accent sur le potentiel spectaculaire de l'image et du son cinématographiques¹⁴. Les comédies musicales de la période sont souvent à la pointe de l'innovation technologique, qu'il s'agisse de rivaliser avec les spectacles de Broadway, ou plus sûrement de mettre en avant les qualités propres du médium cinématographique. C'est ainsi que *Noël blanc* (*White Christmas*, Michael Curtiz, 1954) est le premier film à utiliser le procédé VistaVision, en essayant de valoriser le procédé par rapport aux limitations du CinemaScope (la profondeur de champ, en particulier). *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955), ensuite, est une production de prestige à plus d'un titre : il s'agit de l'adaptation de l'un des plus grands succès du duo Rodgers et Hammerstein, filmée en deux versions, l'une avec le procédé Todd-AO, et l'autre en CinemaScope, par sécurité. Exploité sous la forme d'un *roadshow release*¹⁵, *Oklahoma!*, premier film projeté grâce au procédé Todd-AO, « devint un événement majeur, comme *This is Cinerama* et *The Robe* »¹⁶, deux films pionniers dans l'exploitation de techniques d'écran large. À la même époque, les hésitations de Jack Warner au sujet du format (3D, WarnerScope, CinemaScope...) à utiliser pour *Une étoile est née* (*A Star Is Born*, George Cukor, 1954) sont révélatrices et de la nécessité stratégique des procédés technologiques spectaculaires, et de la position-clé de la comédie musicale et de ses attractions dans la carte des genres hollywoodiens.

14. Peter Lev, *The Fifties. Transforming the Screen, 1950-1959*, Berkeley, University of California Press (History of the American Cinema ; 7), 2006, p. 107.

15. Sur les liens entre comédie musicale et pratique du *roadshow* dans les années 1950 et 1960, lire Matthew Kennedy, *Roadshow! The Fall of Film Musicals in the 1960s*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2014. La pratique du *roadshow* consiste à exploiter un film de prestige dans certaines salles sélectionnées, avec des prix d'entrée plus élevés, et l'obligation pour les spectateurs de réserver leur place à l'avance. Un programme était vendu à l'entrée des salles, et un entracte séparait les deux « actes » de ces films dont la durée était généralement supérieure à deux heures.

16. Peter Lev, *The Fifties. Transforming the Screen...*, p. 123.

Dans ce contexte, les *showstoppers* sont des atouts génériques ambivalents. Certaines séquences, tout d'abord, tout en se fondant sur une reprise du modèle théâtral, tendent à décupler le potentiel spectaculaire présent dans le reste des films. C'est le cas, par exemple, du ballet de Robbins pour *Le Roi et moi*, et aussi du numéro « Not Since Nineveh » créé par Jack Cole pour les versions scénique et cinématographique de *Kismet*. Dans les deux cas, il s'agit d'un spectacle goûté par de nombreux spectateurs diégétiques, l'ambassadeur britannique et sa suite dans *Le Roi et moi*, et une véritable foule dans *Kismet*¹⁷. La mise en scène est frontale durant l'ensemble du numéro, et la séquence de danse de *Kismet* est peu découpée (six plans pour un peu plus de deux minutes de film), Minnelli optant pour une suite de plans d'ensemble en légère plongée avec quelques mouvements d'accompagnement des danseurs. L'aspect spectaculaire du numéro est fondé sur les costumes peu conventionnels des danseurs (les femmes ont « des pantalons de harem larges et opaques, et des hauts à manches longues et au col haut » ; les deux danseurs « portent des pantalons de harem bien plus diaphanes, et leur poitrine est luisante, épilée et nue »¹⁸), sur une utilisation judicieuse du cadre de l'écran large (mouvements latéraux du groupe des cinq danseurs, figures – notamment pyramidales, en fin de scène – permettant de remplir le cadre de façon surprenante), et surtout sur la chorégraphie inventive de Cole. Adrienne L. McLean note ainsi que

le style de danse ainsi que les costumes ont des connotations « indiennes » ou « hindoues » – les figures que les corps élaborent dans l'espace, l'importance relative accordée à des mouvements expressifs et isolés du haut du corps par rapport au potentiel de locomotion du bas, les spirales et les courbes de la tête, du torse, et des mains contrebalancées par la frontalité plate des positions des jambes et des pieds¹⁹.

Le Roi et moi mise de façon plus explicite sur un dispositif théâtral, qui nous présente tantôt le plateau sur lequel est représenté le ballet, tantôt l'espace du public, rapidement enthousiaste. La stylisation des décors, des costumes et des accessoires (le papier de riz utilisé pour figurer la pluie ;

17. Au début de *Kismet*, l'épouse du vizir revient à Bagdad en compagnie des trois princesses d'Ababu qui seront bientôt présentées au calife. Dans la première partie du numéro, l'épouse du vizir chante « Not Since Nineveh », et dans un second temps les trois princesses dansent avec deux hommes. Cette danse est le clou du numéro, qui a pour spectateurs le vizir et son épouse, les gardes et aussi de nombreux habitants de Bagdad.

18. Adrienne L. McLean, « The Thousand Ways There Are to Move: Camp and Oriental Dance in the Hollywood Musicals of Jack Cole », in *Visions of the East. Orientalism in Film*, Matthew Bernstein et Gaylyn Studlar (dir.), New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, p. 141-142.

19. *Ibid.*, p. 142.

le simple drap agité ou tendu pour figurer l'eau ou la glace de la rivière, par exemple) est une solution ingénieuse pour pallier le risque d'invraisemblance de cette représentation, puisque ce ne sont pas des comédiens professionnels qui se produisent dans la fiction, mais bien des amatrices. Dans les deux films, des éléments spectaculaires attendus (l'écran large, les costumes, les décors...) sont traités de façon peu conventionnelle, alors que l'accent est mis sur des performances qui mêlent danse américaine – le jazz dans « Not Since Nineveh » – et exotisme chorégraphique.

DES SPECTACLES PARADOXAUX ?

Les chorégraphies du jeune Bob Fosse pour *Pique-nique en pyjama* et *Damn Yankees!* proposent des attractions bien différentes. Les spectacles, tous deux représentés sur une scène (et même sur la scène d'un théâtre, dans *Damn Yankees!*²⁰, où les deux danseurs sont éclairés par une poursuite au cours de leur déplacement), donnent lieu à des applaudissements nourris de la part des spectateurs diégétiques, enthousiastes, qui confirment ainsi indirectement le statut particulier de ces numéros dans la trame des deux films. L'androgynie et la stylisation des costumes de « Steam Heat » et de « Who's Got the Pain ? » contrastent avec les vêtements du reste des deux films, signalent le burlesque et l'humour qui fondent la saveur des numéros, ainsi qu'une certaine remise en question du glamour du spectacle hollywoodien : alors que les grands numéros musicaux mettent souvent en scène les jeux de la séduction, celle-ci est gommée dans les deux numéros de Fosse qui sont l'occasion pour les deux sexes de danser côte à côte et en rythme plutôt qu'ensemble, et ainsi de mettre l'accent sur une évidente androgynie des personnages, une fluidité des identités sexuées permise par la danse. Ce brouillage *camp* caractérise davantage encore les numéros de Cole en général, et « Not Since Nineveh » en particulier²¹. La mise en scène de Fosse souligne enfin un paradoxe : alors que le début de la décennie valorisait, pour les grands ballets des comédies musicales d'Hollywood ainsi que de Broadway, les décors et les costumes luxueux, les éclairages raffinés et les chorégraphies mêlant danse classique, *modern dance* et danses plus populaires²², Fosse opte pour une démarche radicalement différente. Les

20. Lola (Gwen Verdon), avec l'aide d'un danseur anonyme (Bob Fosse), se produit en l'honneur de Joe Hardy (Tab Hunter), la vedette de l'équipe de baseball.

21. Voir Adrienne L. McLean, « The Thousand Ways There Are to Move... », p. 130-157.

22. Robert Emmet Long décrit ainsi le développement d'une forme de danse moderne à Broadway qui résulte de la convergence de deux traditions : la première provient des *musicals* des premières décennies du xx^e siècle et se fonde sur des pas et des mouvements

numéros sont brefs, le plateau est nu, les lumières simples, les gestes et mouvements des danseurs, syncopés et malicieux, sont aussi éloignés que possible de tout lyrisme et de toute surenchère spectaculaire. Avec Fosse, c'est ainsi une autre forme de modernité chorégraphique de Broadway qui est adaptée par le cinéma hollywoodien de la fin des années cinquante : alors que Robbins a une formation classique, Fosse et des chorégraphes comme Gower Champion

n'approchent pas la danse à travers un *ethos* de la salle de concert, mais à partir des règles du *show business*. Ils évoluent dans un univers d'interprètes (à la fois chanteurs et danseurs) professionnels [...]. Champion gravitait autour de l'élégance de la salle de bal et du club chic ; Fosse autour des clubs de strip-tease et de *burlesque*²³.

Les techniques de saut et de marche fournissent un bon exemple des différences stylistiques entre le spectacle chorégraphique proposé par Fosse et les ballets des films de Freed, par exemple. Alors que les sauts sont généralement effectués de façon horizontale avec les jambes en extension, les sauts de Fosse sont la plupart du temps verticaux, avec les genoux rentrés sous le corps du danseur. Fosse tend ensuite, comme l'explique Jerome Delamater, à exagérer tous les mouvements :

une marche stylisée, par exemple, est souvent utilisée dans les routines de Fosse, mais la marche est faite sur la plante du pied avec les jambes levées très haut (d'une façon qui rappelle la démarche d'un chat) pour chaque pas. Les épaules voûtées avec la tête poussée en avant et le torse formant un léger angle avec les hanches sont des positions fréquentes pour Fosse²⁴.

Les caractéristiques principales du style chorégraphique identifiées par Delamater (« excentricité, isolation, répétition, et fragmentation »²⁵) sont bien présentes dans ces deux numéros : le potentiel spectaculaire repose ainsi sur une innovation qui fusionne plusieurs traditions, l'*eccentric dancing*²⁶ du début du siècle et les danses sud-américaines pour « Who's Got

de danse jazz ou de danses de salon ; la seconde sur les formes nouvellement introduites de danse classique et de *modern dance*, aux connotations plus élitistes. Voir Robert Emmet Long, *Broadway, the Golden Years. Jerome Robbins and the Great Choreographer-Directors, 1940 to the Present*, New York, Continuum, 2001, p. 14.

23. Larry Stempel, *Showtime. A History of the Broadway...*, p. 573.

24. Jerome Delamater, *Dance in the Hollywood Musical*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 125.

25. *Ibid.*, p. 126.

26. Voir Marshall et Jean Stearns, *Jazz Dance*, New York, Da Capo, 1994, p. 231-239.

the Pain ? », et propose de façon surprenante une chorégraphie fondée sur l'isolation de gestes de certaines parties du corps plutôt qu'un mouvement de l'ensemble, et plusieurs moments de pause. Le paradoxe est complet : Fosse, dans ces deux numéros, va à l'encontre de la surenchère spectaculaire du genre, dans un style tonique, humoristique et bien peu académique dont la stylisation et la « simplicité » (le quasi-noir et blanc de « Steam Heat », l'absence d'effets spéciaux, une échelle de numéro inadaptée à l'écran large) pourraient parfaitement convenir au médium télévisuel. Fosse a d'ailleurs, au début de sa carrière, fait de multiples apparitions dans des shows télévisés comme *The Colgate Comedy Hour*. Si les *showstoppers* de *Pique-nique en pyjama* et de *Damn Yankees!* sont repris par Hollywood afin de proposer d'efficaces attractions, ces chorégraphies sont également des symptômes du déclin de la comédie musicale hollywoodienne, déclin qu'elles accompagnent en proposant aux Américains des spectacles qui ne sont pas radicalement différents, toutes proportions gardées, des très nombreux *shows* musicaux de la télévision de l'époque, dans lesquels les vedettes du grand écran apparaissaient fréquemment. Si le cinéma peut faire valoir ses atouts spectaculaires, face à la télévision, lorsqu'il représente des chorégraphies à grand spectacle comme dans les productions de Freed, le minimalisme et la stylisation (Fosse, Robbins), tout comme l'orientalisme *camp* (Cole) des chorégraphes modernes de Broadway, pourront aisément être absorbés par la télévision : la version télévisée de *Kismet* (ABC, 1967) n'adapte certes pas la chorégraphie inventée par Jack Cole pour les versions cinématographique et théâtrale de « Not Since Nineveh », mais sait trouver un équivalent convaincant en misant sur le comique de la scène, son exotisme et l'unité de lieu. Le *Damn Yankees!* chorégraphié en 1967 par Ernie Flatt pour NBC propose une version intéressante d'un second *showstopper* du film, « Whatever Lola Wants (Lola Gets) », aisément transposable à la télévision en raison du minimalisme et de l'absence d'éléments spectaculaires très sophistiqués dans la mise en scène d'origine.

CONTRE L'INTÉGRATION

Chacun de ces *showstoppers* remet en cause, à sa façon, le type d'attraction proposé par les *musicals* les plus en vue au début des années 1950 (par les comédies musicales de la MGM, par exemple). Chacun remet aussi en question le modèle de « comédie musicale intégrée » qui domine alors. Rappelons tout d'abord, comme le fait Steve Neale dans *Genre and Hollywood*, combien « la notion d'intégration et l'idée de "comédie musicale intégrée" semblent à première vue assez évidentes. Toutefois, [...] les

choses ne sont pas nécessairement aussi simples qu'elles le paraissent »²⁷. Neale note en effet que

la plupart des utilisations du terme sont plutôt vagues. Il peut servir de synonyme pour à peu près n'importe quelle forme de motivation, et parfois même de synonyme de cohérence stylistique ou esthétique. C'est une raison pour laquelle son histoire, scénique comme cinématographique, est aussi plutôt floue²⁸.

De nombreux historiens du théâtre américain considèrent que la comédie musicale intégrée est une forme profondément liée aux deux décennies de l'âge d'or de Broadway, qui irait de 1943 (la création d'*Oklahoma!*) à 1964 (celle d'*Un violon sur le toit* – *Fiddler on the Roof*). En effet, à partir d'*Oklahoma!*,

la danse a servi d'outil narratif essentiel dans les productions de théâtre musical. Les chorégraphes, en partenariat avec les dramaturges, les compositeurs et les paroliers, ont développé de nouvelles formes de collaboration grâce auxquelles la danse, la musique, et les moments simplement parlés sont combinés pour produire le *book musical*, une forme « intégrée » dans laquelle chant et danse naissent de façon naturelle du dialogue parlé²⁹.

Pour Thomas Hischak, dans *Oklahoma!*,

aucune chanson ne pouvait être attribuée à un autre acteur, et encore moins à un autre spectacle, parce que chacune était tirée si pleinement d'un personnage qu'elle devenait un élément en soi du développement du personnage à l'intérieur de l'intrigue³⁰,

les mêmes arguments pouvant être soutenus des chorégraphies d'Agnes De Mille pour la pièce.

Dans *Pique-nique en pyjama* comme dans *Damn Yankees!*, l'intégration (un dogme, pourtant, pour des personnalités comme Freed, Minnelli, Kelly...) est toute relative. Tout d'abord, ces deux spectacles sont bien peu vraisemblables. Dans *Pique-nique en pyjama*, il nous faut admettre que lors d'une réunion syndicale trois employés censés être des amateurs se livrent au numéro « Steam Heat » pour le plus grand plaisir de leurs cama-

27. Steve Neale, *Genre and Hollywood*, p. 107.

28. *Ibid.*

29. Liza Gennaro, « Evolution of Dance in the Golden Age... », p. 45.

30. Thomas Hischak, *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 545.

rades. Les deux *showstoppers*, en réalité, sont de véritables incrustations d'éléments exogènes, et contrairement aux règles de l'intégration ne font absolument pas avancer un récit dont ils sont totalement déconnectés : dans *Pique-nique en pyjama*, la star du film, Doris Day, est dans le public et non sur scène pour ce *climax* du film, et les séquences de l'assemblée syndicale (*Pique-nique en pyjama*) comme celle de la représentation théâtrale donnée en l'honneur de l'équipe de baseball (*Damn Yankees!*) sont de simples prétextes pour motiver l'apparition des deux spectacles. L'espace de quelques minutes, des personnages secondaires (la secrétaire de l'usine de pyjamas ; l'âme damnée de Mephisto dans *Damn Yankees!*) se trouvent promus au rang de stars (ce qui correspond à leur statut à Broadway, les deux femmes étant interprétées respectivement par Carol Haney et Gwen Verdon) en compagnie d'hommes qui, dans les deux films, demeureront anonymes. Ce refus de l'intégration explique aussi que les deux numéros rejettent les stratégies généralement sollicitées par la comédie musicale pour nous faire basculer progressivement et insensiblement dans le chant et la danse : un présentateur annonce le spectacle, et il suffit d'un rideau qui s'écarte et d'applaudissements des spectateurs pour nous plonger dans la représentation. On retrouve cette faible intégration narrative des *showstoppers* dansés dans *Le Roi et moi* et *Kismet*. Dans *Le Roi et moi*, le ballet est la mise en abyme de l'histoire malheureuse d'un personnage bien secondaire, et le dispositif du *backstage*, de la « pièce dans la pièce », tout comme la durée du numéro, le séparent très nettement du reste du film³¹. Dans *Kismet*, enfin, la danse des trois princesses dans « Not Since Nineveh » vient certainement exprimer leur décision de demeurer à Bagdad, mais cette motivation psychologique n'est pas claire, et comme chez Fosse ce sont des personnages secondaires (les trois princesses) ou absents du reste de la fiction (les deux danseurs) qui sont, l'espace d'un *showstopper*, placés sur le devant de la scène.

Le cinéma hollywoodien adapte les grands numéros de Broadway depuis plus de deux décennies, mais la reformulation hollywoodienne des *showstoppers* « modernes » de chorégraphes comme Cole, Fosse ou Robbins souligne, à une période charnière, les essais et les incertitudes de l'industrie. Ces numéros montrent en effet les tentatives du classicisme finissant de proposer, au sein de fictions traditionnelles, des numéros en phase avec la modernité et les innovations de la danse de Broadway. Ce

31. Martin Rubin explique que le format du *backstage* a pu fournir, dans les années 1950, « un refuge pour le numéro spectaculaire et semi-autonome (en dépit de la tendance en faveur de *musicals* intégrés et où l'intrigue joue un rôle essentiel) ». Voir Martin Rubin, *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia University Press (Film and Culture), 1993, p. 35.

phénomène d'adaptation (insérer du « neuf » dans des récits classiques) ne témoigne donc pas d'une démarche d'innovation radicale, impossible dans le système des studios, mais plutôt de tentatives d'expérimentation ponctuelles. Dans le contexte d'un genre populaire et d'adaptations de pièces bien rodées sur les planches des théâtres, les *showstoppers* offrent ainsi des spectacles innovants (des styles chorégraphiques en rupture avec la *Broadway modern dance* des théâtres, comme avec les danses habituelles des *musicals* hollywoodiens) et paradoxaux : spectaculaires, ces numéros sont pourtant minimalistes, hautement stylisés, adeptes d'un comique proche du *nonsense* (Fosse, et aussi Cole). Leur méfiance à l'égard de l'intégration, enfin, témoigne autant du reflux des modèles de *musicals* du début de la décennie que du retour, à la fin de l'époque classique, d'une tradition qui « cherche à maximiser l'hétérogénéité, l'excès et le spectacle »³², et se montre de moins en moins intéressée par la transparence, le récit et l'homogénéité classiques.

PIERRE-OLIVIER TOULZA
UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT – PARIS 7

32. *Ibid.*, p. 19.