Double jeu
Théâtre / Cinéma

11 | 2014
Cinéma et théâtre américains : influences, relations, transferts

Renouveler Hollywood par le *musical theatre* : le cinéma de Bob Fosse

Charlotte Aumont

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/doublejeu/356
DOI : 10.4000/doublejeu.356
ISSN : 2610-072X

Éditeur
Presses universitaires de Caen

Édition imprimée
Date de publication : 1 décembre 2014
Pagination : 65-76
ISBN : 978-2-84133-511-4
ISSN : 1762-0597

Référence électronique
Charlotte Aumont, « Renouveler Hollywood par le *musical theatre* : le cinéma de Bob Fosse », *Double jeu* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 22 mai 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/doublejeu/356 ; DOI : https://doi.org/10.4000/doublejeu.356

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

RENOUVELER HOLLYWOOD PAR LE *MUSICAL THEATRE* : LE CINÉMA DE BOB FOSSE

Depuis l'arrivée du parlant, le film musical[1] hollywoodien entretient des liens très forts avec Broadway en allant y chercher ses interprètes, son répertoire musical et ses histoires. Fred Astaire a d'abord joué à la scène la revue *The Band Wagon* (1931) avant d'incarner Tony Hunter dans le film éponyme de Vincente Minnelli (*Tous en scène*, 1953). Gene Kelly, quant à lui, s'est fait repérer par Arthur Freed, producteur des films musicaux de la MGM, pour sa performance dans *Pal Joey* de Richard Rodgers et Lorenz Hart en 1940, bien avant que cette pièce musicale – considérée comme la première pièce musicale à avoir mis en scène un antihéros à la moralité douteuse – ne soit elle-même adaptée sur grand écran avec Frank Sinatra dans le rôle-titre (George Sidney, *La Blonde ou la Rousse*, 1957).

Le destin de Bob Fosse n'a pas été le même que celui de ses illustres aînés. Même si c'est en interprétant, lui aussi, *Pal Joey* (1952) qu'il se fait remarquer par Hollywood, il ne sera jamais, comme il le rêvait alors, le nouveau Gene Kelly. Seulement quelques petits rôles lui sont accordés : par exemple, dans *Embrasse-moi, chérie* (George Sidney, *Kiss Me, Kate*, 1953), adaptation musicale de *La mégère apprivoisée* de Shakespeare, il est l'un des prétendants de la sœur de la mégère. Il retourne alors à Broadway et chorégraphie *The Pajama Game* (1954). Le succès de la pièce établit sa réputation de chorégraphe et, lorsqu'il revient à Hollywood, pour jouer un rôle (secondaire) dans *Ma sœur est du tonnerre* (Richard Quine, *My Sister Eileen*, 1955), il règle aussi les chorégraphies du film.

---

1. Afin d'éluder les confusions et faire la distinction entre les pièces et leurs adaptations filmiques, nous allons éviter d'employer l'expression « comédie musicale » et préférer « pièce musicale » et « film musical ».

Au cours des années cinquante et soixante, Bob Fosse se fait un nom à Broadway, jusqu'à devenir un metteur en scène et un chorégraphe reconnu. Il est rappelé par Hollywood pour re-chorégraphier les succès qu'il a eus sur scène, comme *Pique-nique en pyjama* (*The Pajama Game*, Stanley Donen) en 1957 ou *Cette satanée Lola* (*Damn Yankees!*, Stanley Donen) en 1958, et passe à la réalisation en 1969 pour l'adaptation de *Sweet Charity* (1966), pièce qu'il a mise en scène quelques années auparavant et qui a obtenu un succès énorme (2 717 représentations). Tout au long de sa carrière, Bob Fosse circule entre New York et Hollywood, entre le théâtre et le cinéma. Ses films ont toujours un rapport avec la scène, que ce soit parce que ce sont des adaptations de pièces musicales – *Sweet Charity* (1969), *Cabaret* (1972) – ou parce que leurs personnages sont des *performers* : *Lenny* (1974), par exemple, est un *biopic* du comédien de *stand-up* Lenny Bruce, *Que le spectacle commence* (*All That Jazz*, 1979) est un film quasi autobiographique où Joe Gideon / Bob Fosse (Roy Scheider), chorégraphe à Broadway, est partagé entre les femmes de sa vie, et son dernier film *Star 80* (1983) s'intéresse à la courte vie d'une *playmate*.

Bob Fosse cinéaste souhaite s'affranchir des moyens classiques de filmer les représentations théâtrales ou plutôt musicales dans le cinéma, et en retraçant son parcours, on note que les rapports au théâtre de son cinéma sont constants mais, jusque-là, circonstanciels. Dans l'article qu'il lui consacre, « "Everything Old Is New Again". Bob Fosse et les métamorphoses du musical hollywoodien classique », N. T. Binh écrit :

> Et pourtant, il est une notion qui marquera à jamais Bob Fosse, et qui est à la base du genre tout entier depuis ses débuts : la théâtralité […]. Fosse tirera parti de cette théâtralité et n'aura de cesse de la souligner plutôt que de la gommer – une attitude post-moderne avant la lettre, désignant un retour aux sources pour mieux en dénoncer l'artifice[2].

C'est l'analyse précise de cette théâtralité dans les films de Bob Fosse que l'on va tenter de faire, en essayant de montrer comment sa pratique de cinéaste lui a permis de renouveler le genre du film musical hollywoodien, et comment cette réinvention du genre s'est faite par le théâtre, par la conscience du spectacle et de la représentation, même si le style de Bob Fosse cinéaste, avec son amour de la fragmentation et de la discontinuité,

2. N. T. Binh, « "Everything Old Is New Again". Bob Fosse et les métamorphoses du musical hollywoodien classique », in *Le classicisme hollywoodien*, Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le spectaculaire), 2009, p. 249.

que N. T. Binh qualifie de « dislocation » dans son article[3], est on ne peut plus éloigné de la mise en scène dite « théâtrale » au cinéma.

Le cadre

> Le musical est le genre le plus frontal de tous, pour lequel le cadre reste entaché du péché originel de la scène[4].

Dans les films musicaux classiques, il a été difficile de s'affranchir d'une certaine frontalité lorsqu'il s'agissait de filmer les numéros chantés et dansés. Même si un Minnelli démultiplie les mouvements de caméra, il n'empêche que filmer frontalement le corps des danseurs reste le meilleur moyen pour laisser place à leur chorégraphie. Cette frontalité du cadre permet d'installer un espace qui s'apparente à un espace scénique, à part dans la narration. Le film se fait alors représentation ou attraction, pour reprendre les termes employés par Viva Paci dans son ouvrage sur la comédie musicale[5]. Mais, lorsqu'on souhaite, comme Bob Fosse, renouveler le genre du film musical, il faut employer d'autres procédés que ceux privilégiés jusqu'alors pour organiser l'espace de la représentation. Pour autant, il ne va pas s'agir de sacrifier une certaine théâtralité, mais de s'en emparer pleinement.

Ainsi, dans *Cabaret*, le numéro « Money Makes the World Go Round » joué par Sally (Liza Minnelli) et MC (pour *Master of Ceremonies*, Joel Grey) va dynamiter le point de vue unique et idéal, c'est-à-dire qu'il va éviter le cadre frontal et le plan large, dès le début de la représentation. La séquence commence par une alternance de gros plans sur le visage de l'acteur et sur le visage de l'actrice. La chorégraphie a débuté, mais on n'en voit rien, on la devine seulement en voyant les visages concentrés des acteurs.

Le plan de situation qui nous permet de voir la disposition des acteurs ne vient qu'ensuite et dure à peine avant le retour sur des gros plans visage. Le numéro est filmé ensuite à grand renfort de travellings avant-arrière et gauche-droite, depuis la salle. On retrouve alors une certaine frontalité.

---

3. Le critique écrit, lorsqu'il évoque la carrière de Fosse chorégraphe à Hollywood avant son passage derrière la caméra : « Cette future dislocation de l'espace (par le cadrage) et du temps (par le montage) commence par la dislocation corporelle (par la chorégraphie) : c'est presque un "meurtre du père" vis-à-vis des canons du musical classique hollywoodien » (*ibid.*).
4. *Ibid.*
5. Viva Paci, *La comédie musicale et la double vie du cinéma*, Lyon, Aleas (Cinethesis ; 1), 2011.

Seulement, la caméra n'est jamais à la meilleure place pour voir la scène. Tout ce qui est frontal est filmé en contre-plongée. Puis des serveurs passent sans cesse devant la caméra, et des corps, des tables apparaissent dans son champ. On ne voit jamais vraiment bien, on n'est jamais placé à l'endroit idéal, voire même on passe la rampe pour se trouver de côté ou derrière les comédiens. Bob Fosse combat avec ces moyens la frontalité. En revanche, la théâtralité, elle, ne disparaît jamais.

L'espace

Josette Féral, théoricienne du théâtre, a défini, dans *Théorie et pratique du théâtre*, la notion de théâtralité (au théâtre) comme un processus durant lequel trois clivages s'opèrent, et que le spectateur repère. C'est le premier clivage qui nous intéresse ici, puisqu'il concerne l'espace. Elle écrit :

> La condition de la théâtralité serait donc l'identification (quand elle a été voulue par l'autre) ou la création (quand le sujet la projette sur les choses) d'un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur mais en dehors duquel il reste. Ce clivage dans l'espace qui instaure un en-dehors et un en-dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. […] La théâtralité ainsi perçue serait non seulement l'émergence d'une brisure dans l'espace, d'un clivage dans le réel pour que puisse y surgir une altérité, mais la constitution même de cet espace par le regard du spectateur, un regard qui, loin d'être passif, constitue la condition d'émergence de la théâtralité en entraînant véritablement une modification « qualitative » des relations entre les sujets : l'autre devient acteur soit parce qu'il manifeste qu'il est en représentation (l'initiative appartient alors à l'acteur) soit parce que le simple regard que le spectateur porte sur lui le transforme en acteur, fût-ce malgré lui, et l'inscrit dans la théâtralité (l'initiative appartient alors au spectateur)[6].

Et c'est ce clivage dans l'espace, qui existe de fait au théâtre, que recrée Bob Fosse lorsqu'il met en scène pour le cinéma : ainsi l'espace de la représentation n'est pas seulement créé par un cadrage particulier qui dirait le théâtre, mais plutôt par la recréation de la dynamique qui se crée entre espace du quotidien, du spectateur, et espace de la représentation. C'est ce qui se joue de manière particulièrement réussie dans le numéro très célèbre « Hey, Big Spender ! » de *Sweet Charity*. Le principe dans la séquence a été de surjouer la rampe en en plaçant une (une barre de

6. Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps (Champ théâtral), 2011, p. 85.

danse) entre les danseuses et le spectateur fictionnel, mais le cadrage du réalisateur, lorsqu'il fait un plan frontal de la scène ainsi désignée, se fait depuis la salle avec en bordure du cadre le spectateur et son verre d'alcool qu'un serveur vient remplir. Le plan se construit dans la profondeur et frontalement mais pas de manière « artificielle ». La présence du spectateur justifie le cadrage et crée une tension dans ce plan où on nous empêche finalement, encore une fois, de *bien* voir.

Deux espaces sont donc définis par le film, mais définis en même temps. Il n'y a pas de pause de la représentation par la présence de ces spectateurs. Ce n'est pas parce que la scène n'a pas été filmée théâtralement que la théâtralité a disparu. Elle est au contraire surjouée : il faut se souvenir des contre-plongées de *Cabaret*. Les films de Bob Fosse ont conscience du spectateur. Ils instaurent toujours un double espace, même si les incursions de la caméra sur scène ou parmi les spectateurs sont filmées de façon similaire (je pense notamment à tous les gros plans visage, que ce soient ceux des spectateurs ou ceux des *performers*, qui ponctuent les scènes et dont on pourrait penser qu'ils brouillent les frontières entre les espaces, alors qu'ils sont là pour inscrire dans le film un processus de théâtralité). De la même façon, cet enjeu du regard se retrouve dans les plans sur le personnage principal devant sa glace qui ponctuent *Que le spectacle commence*. Ils témoignent de cette envie et ce besoin de la représentation chez Bob Fosse, que celle-ci soit volontaire (c'est Sally Bowles dans *Cabaret* qui ne cesse de jouer la jeune femme « extraordinaire »), presque pathologique (c'est Lenny, qui, lors de ses procès, prend la cour pour une scène de *stand-up*, veut y rejouer ses sketches et, sur scène, se met alors à rejouer ce qui s'est passé durant ses procès), ou indépendante de la volonté du personnage (c'est Charity qui est donnée en spectacle à la foule lorsqu'elle manque de se noyer à Central Park après que son fiancé l'a jetée à l'eau).

L'illusion et l'artifice

Le second clivage a lieu au cœur même de l'espace de représentation et oppose de nouveau réalité et fiction, mais à un autre niveau : celui de l'illusion. En effet, chaque événement en représentation est inscrit à la fois dans la réalité (par la matérialité des corps ou celle des objets toujours présente, par celle aussi de l'action en train de se dérouler) et dans la fiction (les actions et les événements simulés renvoient sinon à une fiction, du moins à une illusion)[7].

7. *Ibid.*, p. 104.

Ce second clivage, constitutif de la théâtralité, qui met en tension réalité et fiction dans l'espace de représentation, est particulièrement présent dans les numéros que Bob Fosse met en scène dans ses films. C'est « cette dualité, cette friction à l'œuvre entre réalité et fiction »[8] qu'il nous rappelle toujours par des procédés divers, assez peu présents dans les films musicaux classiques qui ont plutôt eu tendance à ne pas les prendre en compte. Ainsi, l'une des premières chorégraphies de *Cabaret* va jouer sur le fait que le numéro se fait sur des planches, les danseuses vont jusqu'à les frapper de leurs mains. Dans *Que le spectacle commence*, on danse soit sur scène (la séance de casting au début du film), soit dans une salle de répétition et, alors, on utilise les moyens offerts par cette salle : le miroir, un échafaudage. Même dans les séquences de rêve de ce film, il y a un dispositif similaire qui, là, renvoie à la télévision et permet de justifier les changements brutaux d'éclairage ou de costumes des danseuses. Ailleurs, tous les effets qui viennent appuyer la mise en scène (les lumières, la fumée) dépendent des personnages présents. Le régisseur de *Que le spectacle commence* met la fumée, et les danseurs et le chorégraphe tiennent les torches qui éclairent la scène lorsque le morceau « Airotica » est joué. La musique, d'autre part, est exclusivement diégétique et désignée comme telle. *Cabaret* et *Que le spectacle commence* démultiplient les plans sur les musiciens, que le montage intercale avec les plans de danse, ou un magnétophone allumé. Même si ces effets sont trop forts, la musique trop orchestrée (on reste au cinéma), le fait même de montrer comment l'illusion se crée par ces simples moyens est un renvoi à la réalité, à la matérialité que suppose le fait de mettre en scène.

C'est moins systématique dans *Sweet Charity*, qui est encore sous l'influence du film musical classique (il y a par exemple un numéro sur les toits de New York, « There's Gotta Be Something Better Than This », qui est clairement un hommage à « America, America » de *West Side Story* [Robert Wise, 1961], d'autant plus qu'une des danseuses de Fosse, Chita Rivera, a créé le rôle d'Anita à la scène), mais on observe malgré tout des moments similaires. Ainsi la chanson « Rhythm of Life » démarre avec l'allumage des lumières – cela se passe dans un garage, on allume donc les phares des voitures une à une. De la même façon, dans « If My Friends Could See Me Now » que Shirley MacLaine chante et danse seule, elle joue d'abord avec une des lampes présentes dans l'appartement où se déroule la scène avant que le film ne l'éclaire d'une douche et ne la transporte vraiment sur une scène de théâtre. Dans ce même numéro, la chorégraphie s'élabore petit à petit ; les accessoires dont va s'emparer l'actrice viennent de son partenaire

8. Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre…*, p. 104.

et sont justifiés par la fiction : Charity est avec un acteur célèbre qu'elle admire, mais elle craint que ses amies ne croient pas à cette rencontre, il lui faut donc des preuves, ces preuves seront un chapeau haut de forme et une canne (accessoires qui, avec les gants blancs, sont la marque de Bob Fosse), avec lesquels elle va se mettre progressivement à danser. Enfin, dans la séquence du Pompeii Club, trois danses sont interprétées après avoir été annoncées par un carton (la dernière danse est ainsi appelée « The Big Finish »). Cela rappelle les revues des années trente, ce qui permet de montrer qu'elles s'extraient de la narration et relèvent non seulement du régime représentatif, mais aussi du régime « fictionnel », dans le sens de Josette Féral.

L'illusion de la danse et des chansons est toujours pointée par le réalisateur, mais le poids du réel refait aussi surface grâce aux procédés que nous venons de détailler et notamment par son montage. La théâtralité est soulignée grâce à la monstration de l'artifice ; l'illusion est là, mais ne trompe personne sur son caractère fictif. Cette théâtralité « indique que les signes et les objets, déplacés de leur contexte ordinaire, prennent un sens différent »[9]. Bob Fosse souligne l'artifice, il montre la construction de l'illusion au spectateur et

> de nouveau, le spectateur perçoit cette dualité, cette friction à l'œuvre entre réalité et fiction […]. Ce mouvement oppose et unit simultanément deux univers qui s'excluent mutuellement et cependant se surimposent[10].

Le montage

La frontalité employée dans le film musical classique est souvent accompagnée d'un montage fluide aux coupes rares et discrètes. Tout est fait pour construire un sentiment de continuité et d'harmonie, la caméra se soumettant aux mouvements des acteurs qui, eux, se soumettent au rythme de la musique. Avec un montage qui joue sur la fragmentation, les *cuts* violents, la discontinuité, et la « dislocation » du temps où il insère des plans autres, qu'on pourrait appeler des plans « réels », ou narratifs sur lesquels le spectacle appose un commentaire, un contrepoint, un éclairage (et *vice versa*), Bob Fosse est aux antipodes des pratiques classiques.

Mis à part les plans sur les musiciens, le montage insère des plans sur les visages des spectateurs. Ce sont des figures passives et muettes, des visages

9. *Ibid.*, p. 105.
10. *Ibid.*

grotesques filmés en très gros plan, sauf dans *Sweet Charity* au moment où Charity se noie presque, les spectateurs du drame se contentent de commenter ce qui se passe, sans agir. Mais les spectateurs sont présentés, finalement, de la même façon, et la rampe est alors on ne peut plus là, il y a même une certaine cruauté à l'œuvre. Dans *Lenny*, on multiplie les plans rapides sur des visages qui ne rient pas et, dans *Cabaret*, certains plans sur les visages sont de véritables plans-tableaux inspirés de la peinture allemande et viennoise des années vingt. La seule fois où l'on perçoit une vraie animation du côté des spectateurs, c'est lorsque les personnages de *Cabaret* s'arrêtent dans une auberge à la campagne. Un jeune garçon, dont on comprend par un panoramique sur son costume qu'il est nazi, se met à chanter, entraînant progressivement toute la foule avec lui. Les deux personnages principaux deviennent alors les seuls spectateurs du chant repris par tous. La nazification progressive de la société allemande est ici jouée. La scène se conclut par un plan sur MC, plan commentaire du metteur en scène qui nous rend encore plus témoin de ce qui vient de se passer. Les nazis sont maintenant au même niveau que les acteurs, ils sont bel et bien rentrés en scène pour ne plus en sortir.

Par cette démultiplication des plans de réaction des spectateurs (ou plutôt d'absence de réaction) qui commente ce qui se passe, Bob Fosse opère un retournement entre la scène et la salle. Il se met alors du côté des artistes et de l'artifice, dans ces séquences où le processus de la théâtralité est constamment mis en scène.

Le corps

Le style de Bob Fosse repose sur la dislocation de trois éléments, celle de l'espace d'abord, celle du temps ensuite, enfin, celle du corps. Dans ses chorégraphies, le corps du danseur est démantibulé. Ses mouvements sont comme démontés par la danse. Dans le numéro « Hey, Big Spender ! », les danseuses sont devant une barre de danse sur laquelle elles posent bras, jambes, torses, qui apparaissent comme cassés, détachés de leur corps. Le corps du danseur n'est pas un tout, mais une somme de parties que l'on va faire jouer les unes avec les autres, les unes contre les autres. En outre, la présence des accessoires fétiches du chorégraphe (canne, chapeau et gants, mais aussi le pantalon retroussé sur les chevilles dans les chorégraphies qu'il fait dans les années cinquante) permet de différencier les parties du corps. Ce que l'on doit voir, ce sont les articulations, les frictions mêmes des mains et des pieds. La musique lui sert à soutenir cela. Dans chacun de ses numéros, il y a un moment de pause du corps, souvent très cambré, sur un ralentissement du rythme de la musique (le chant se fait alors le

plus souvent murmure, ou est parlé), une note est jouée, puis une partie du corps s'anime, seule : c'est la main posée sur la hanche opposée ou un mouvement de la hanche qui se relève par exemple, comme si elle ne pouvait pas s'en empêcher. Le découpage renforce cela aussi, les plans s'enchaînent avec une certaine vitesse, privilégiant des raccords mouvement sur ces mouvements cassés. Ce qui est souligné par la chorégraphie et le découpage, ce n'est pas l'harmonie ou la grâce du mouvement, mais plutôt son éclatement.

Cette dislocation amène deux effets distincts. Il y a d'abord un côté comique de la danse chez Bob Fosse. Ses numéros ont toujours un thème comique et irrévérencieux (il a toujours reconnu qu'il devait autant au *musical* de Broadway qu'à Fred Astaire et Gene Kelly, qu'aux spectacles de vaudeville, au burlesque et au strip-tease) et sont toujours pensés en complicité avec le spectateur : les mouvements sont là pour être remarqués, on s'arrête même et on regarde le spectateur fictionnel pour s'assurer qu'il les a bien vus, dans un champ / contrechamp. Des pauses sont ainsi organisées par le découpage, comme pour mieux laisser le temps à nous spectateurs aussi de réagir à la blague, de bien la saisir (dans *Lenny*) ou de bien voir le geste comique réalisé par le danseur. D'ailleurs, ses danses n'expriment que très rarement l'amour. Il n'a presque pas fait de chorégraphie de couple amoureux, ou lorsqu'il en fait une dans *Cabaret*, c'est pour associer MC à un danseur déguisé en guenon sur la chanson « If Only You Could See Her Through My Eyes ». Dans le choix de ses actrices, on est aussi de ce côté. Shirley MacLaine et Liza Minnelli ne sont pas vraiment belles et, avec leur maquillage et leur jeu outranciers, elles sont clairement des personnages clownesques (avec tout ce que cela peut comporter de tragique aussi)[11].

Le second effet produit par la chorégraphie de Bob Fosse est une certaine admiration face à la maîtrise dont les danseurs doivent faire preuve pour parvenir à produire ces gestes très antinaturels. Bob Fosse comme chorégraphe n'a jamais cherché ce naturel (ou très rarement, comme dans l'une de ses seules danses pour couple amoureux dans *Ma sœur est du tonnerre*), ou ces mouvements souples qui ont l'air d'être d'une exécution facile quand bien même ils sont d'une virtuosité incroyable, dont Fred Astaire s'est fait la spécialité. Bob Fosse est bien plus du côté de la performance, contre l'apparente facilité : ce qu'il demande de faire – ou fait – est dur, il le sait et le montre. Ainsi encore dans *Ma sœur est du tonnerre*, la danse est montrée comme une compétition : lui et son partenaire rivalisent et exécutent des figures de plus en plus complexes et périlleuses jusqu'au salto avant qui vient conclure le numéro.

---

11. Ce sont aussi des personnages nettement inspirés de Gwen Verdon, femme du metteur en scène, et danseuse très célèbre de Broadway qui a créé le personnage de Charity sur scène.

La danse n'est jamais un moment enchanté dans les films qu'il réalise, c'est une performance, les danseurs sont des athlètes et la sueur qu'ils ont tous sur le visage et qui colle à leur costume nous le rappelle. Il n'est pas à la recherche du joli et de l'harmonie, du naturel et de l'apparente facilité. Il ne prétend pas non plus masquer les contrastes de niveaux entre ses danseurs, c'est d'ailleurs ce qui rend extrêmement touchant le personnage de Charity, qui est toujours un peu à part dans la fiction à cause de sa vision du monde très naïve, mais aussi lorsqu'elle danse avec les autres, un peu moins bien, un peu à côté.

La théâtralité, telle qu'elle est définie par Josette Féral, repose sur trois clivages qui fonctionnent par inclusion successive et que le regard du spectateur ne cesse de saisir : un clivage entre l'espace du quotidien et celui de la représentation et, à l'intérieur de ce dernier, un clivage entre ce qui relève de la fiction et ce qui relève du réel. Le dernier clivage concerne le comédien :

> Un troisième clivage s'ajoute au double clivage mentionné plus haut – un clivage qui se situe cette fois-ci au cœur même du théâtre dans la mesure où il concerne plus particulièrement l'acteur. Celui-ci touche à la mise en lumière de l'équilibre fragile que ce dernier doit établir entre les forces du pulsionnel et celles du symbolique. C'est à cet équilibre que travaille le comédien et c'est en sa réussite que réside une grande partie de son art. C'est aussi cet équilibre que guette le spectateur, attentif aux forces contraires toujours présentes dans le jeu théâtral : celles qui font se confronter l'ordre et le désordre, l'instinctif et le symbolique […]. Le regard que le spectateur porte donc sur le comédien est toujours double : il voit en ce dernier à la fois le sujet qu'il est et la fiction qu'il incarne (l'action qu'il interprète et l'illusion scénique qu'il inscrit) ; il le voit comme étant à la fois maître de lui-même et travaillé par l'altérité (par l'autre en lui). Il saisit non seulement ce qu'il dit et fait, mais aussi ce qui lui échappe – ce qui se dit en dépit de lui, malgré lui […]. La beauté du jeu de l'acteur provient précisément de ce combat incessant entre la maîtrise de son corps et les débordements permanents qui le menacent[12].

Les personnages de Fosse sont toujours des personnages dans l'entre-deux évoqué par Féral : ce sont des personnages en conflit permanent entre les forces du symbolique et du pulsionnel, entre l'ordre, la maîtrise de son corps pour lui faire dire quelque chose et le désordre que cela crée (la sueur et l'essoufflement), et que recrée par son découpage, aussi, Bob Fosse. Les personnages et le jeu des comédiens n'ont rien de naturaliste. Ils sont dans la maîtrise lorsqu'ils dansent, mais aussi dans le débordement constant,

12. Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre…*, p. 105.

dans une certaine forme d'hystérie : c'est MC et ses sourires inquiétants, Joe Gideon dans *Que le spectacle commence*, dont le corps et le cœur lâchent, Sally toujours entre le rire et les larmes, ou Lenny qui est rattrapé par son besoin constant d'aller plus loin, d'en faire plus, d'en faire trop. C'est aussi, toujours dans *Lenny*, la transformation de la mère à table, qui commence par raconter un souvenir et ne peut pas s'empêcher à un moment de se lever et de rejouer la scène devant ses convives, son corps prend le dessus et son besoin de représentation, « l'autre en elle », réapparaît.

Sally, Lenny et Joe sont construits sur cet entre-deux, ils ont un besoin nécessaire et incontrôlable de la représentation. La seule qui échappe à cela est Charity, mais elle est un personnage un peu à part dans la filmographie de Bob Fosse. Elle est la seule qui ne semble pas vouloir se donner en spectacle, et pourtant elle se donne constamment en spectacle par son exubérance. C'est aussi le seul personnage naïf, et qui croit envers et contre tout à l'amour. Elle est en dissonance, ce que les nombreux effets optiques du film (arrêts sur image, zooms, marche arrière) viennent appuyer. Elle s'est comme échappée du film musical classique par sa croyance indéfectible en l'amour et en l'enchantement du réel qu'il peut produire : c'est pour cela qu'elle est en décalage et en voie de disparition dans les films musicaux de cette fin des années soixante, où, justement, tout ne se termine plus sur un dernier pas de deux qui scelle le *happy ending*.

Bob Fosse est considéré comme le rénovateur du film musical hollywoodien avec des films comme *Cabaret* ou *All That Jazz*, par son filmage antithéâtral (plans rapprochés sur les corps, espace décomposé, montage rapide, *cuts* qui rapprochent plusieurs temps distincts – tout ce que le théâtre ne peut pas) et qui « colle » aux acteurs et aux situations. Il n'arrête jamais, en plus, de nous rappeler que l'on est en train de voir un spectacle, une représentation. Danse et chansons s'intègrent car elles relèvent de la logique de la scène ou du rêve, on ne produit pas d'artifice à ce niveau-là (sauf dans *Sweet Charity*, mais ce premier film oscille – on l'a déjà dit – clairement encore entre le film musical classique et moderne). Le regard et la représentation sont les sujets fétiches du cinéaste, ce qui redouble l'influence du théâtre, sous toutes ses formes, sur le cinéma de Bob Fosse. On voit le spectacle en lui-même, mais aussi le spectacle en train de se construire (*Que le spectacle commence*), le spectacle en train d'être vu (*Cabaret*), enfin, la réception du spectacle après sa représentation (*Lenny*). Cette dimension réflexive, qui se construit toujours en rapport avec la représentation théâtrale, est essentielle dans les films de Bob Fosse. La déconstruction du corps chez Fosse et la difficulté du travail du danseur qu'il met en scène nous permettent de voir aussi à quel point les *performers* sont travaillés par cet autre en eux. Il y a une sur-signification du corps, et c'est cette place essentielle qui lui est accordée dans les films de Fosse qui

nous permet de faire le dernier pont entre son cinéma et la théâtralité, par la performance, toujours plus présente, toujours plus exigeante, jusqu'à la maladie et la mort. Les personnages sont dévorés par leur désir de représentation, leur besoin de jouer, leur nature proprement théâtrale. Le rapport au théâtre est non apaisé, maladif. Il va donc faire autrement ce qui se faisait jusque-là : dynamiter le point de vue unique en démultipliant les angles de caméra, en passant la rampe et en découpant les séquences de numéros. La danse n'est plus liée à la vie ni à la bonne santé, comme chez Gene Kelly ou Fred Astaire, mais relève bien plus de la pulsion, et c'est pour cela que Bob Fosse va cadrer différemment, jouer contre la frontalité, passer la rampe. Il rend compte du chaos et de la violence et non plus de l'harmonie du monde par la danse, faisant ainsi passer le film musical hollywoodien à un autre âge, âge où l'on ne cherche plus à faire comme au théâtre, mais où l'on est, bien plus, mû par lui.

Charlotte Aumont
Université de Caen Basse-Normandie