



Genre en séries

Cinéma, télévision, médias

11 | 2020

Freaks en tous genres : corps mutants, cyborgs, métamorphoses & fantastiques

Fanny Beuré, *That's Entertainment ! Musique, danse et représentations dans la comédie musicale hollywoodienne classique*

Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, 512 pages

Anouk Bottero



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ges/1094>

DOI : 10.4000/ges.1094

ISSN : 2431-6563

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Référence électronique

Anouk Bottero, « Fanny Beuré, *That's Entertainment ! Musique, danse et représentations dans la comédie musicale hollywoodienne classique* », *Genre en séries* [En ligne], 11 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 22 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ges/1094> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ges.1094>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mai 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Fanny Beuré, *That's Entertainment ! Musique, danse et représentations dans la comédie musicale hollywoodienne classique*

Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, 512 pages

Anouk Bottero

RÉFÉRENCE

Fanny Beuré, *That's Entertainment ! Musique, danse et représentations dans la comédie musicale hollywoodienne classique*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, 512 pages.

- 1 Le succès du film *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) en France et, plus récemment, l'exposition *Comédies musicales : la joie de vivre au cinéma* à la Philharmonie de Paris (octobre 2018-janvier 2019) ont confirmé l'engouement nouveau du public français pour le genre de la comédie musicale. Dans les pays anglo-saxons, le *musical* hollywoodien est un sujet académique bien implanté depuis plusieurs décennies. En France, en revanche, seuls quelques travaux se sont jusqu'ici penchés sur ce genre de façon plus ou moins détaillée¹. Issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2015 et intitulée *Let's Face the Music and Dance : la comédie musicale hollywoodienne classique au prisme de l'entertainment*, l'ouvrage de Fanny Beuré vient offrir une étude française de ce genre à partir d'un épais corpus de 58 films produits entre 1933 et 1957 et d'une approche novatrice : l'autrice entend dépasser le prisme traditionnel de l'analyse esthétique qui prime dans la recherche française sur le genre, en utilisant notamment les nombreux apports des sciences sociales ainsi que des *gender* et *queer studies*, comme elle l'explique dès l'introduction (p. 16).

- 2 C'est le concept d'*entertainment* qui constitue le fil rouge des 506 pages de *That's Entertainment !*, concept dont F. Beuré souligne d'emblée l'ambiguïté, dans la mesure où sa définition ne peut se réduire à la simple traduction française de « divertissement » et à sa connotation pascalienne négative. Cet ouvrage se veut répondre à la question, en apparence simple, du plaisir constamment renouvelé que suscite la comédie musicale classique : placé au cœur des discours qui entourent le genre, l'*entertainment* se révèle une notion féconde pour dévoiler « comment la comédie musicale élabore un message original par des moyens spécifiques » (p. 15). Dans la lignée de l'ouvrage de Richard Dyer, *Only Entertainment* (1992)², l'autrice souhaite dépasser les acceptions habituelles de l'*entertainment* comme échappatoire simplet ou comme vecteur d'une vision marchande du cinéma. Elle explique ainsi de façon convaincante que l'*entertainment* et ses productions « populaires », tout particulièrement la comédie musicale, ne sont pas que les instruments permettant d'asseoir la domination culturelle des élites ou des dominants, mais qu'ils sont également des « lieu[x] de résistance » (p. 31), dont s'emparent volontairement les groupes dominés, en détournant, parodiant ou transformant ces objets de culture populaire. Un autre point saillant que souligne l'autrice tient à la dimension corporelle de l'*entertainment* : à travers la mise en spectacle des corps ainsi que la virtuosité du mouvement et du rythme des chorégraphies, le *musical* hollywoodien classique est véritablement l'une des formes les plus abouties du cinéma d'*entertainment*. L'analyse de commentaires de spectateur·trice·s lors des *previews* permet à F. Beuré d'utiliser les études de réception pour dégager d'autres « ingrédients » de l'*entertainment* (humour, énergie, valeurs patriotiques...), qui se retrouvent dans le *musical* selon des modalités spécifiques à ce genre.
- 3 C'est à ces principes et valeurs de l'*entertainment* véhiculés par le *musical* que s'intéresse la première partie de l'ouvrage, intitulée « L'*entertainment*, aux fondements du système idéologique du *musical* hollywoodien », qui comporte deux chapitres.
- 4 Le premier (« Valeurs de la comédie musicale en-chantées et dansées ») étudie la façon dont la comédie musicale met en musique et en danse les valeurs véhiculées par l'*entertainment*. La première valeur identifiée par l'autrice est celle de « l'enchantement du quotidien ». Dans une analyse du *musical* comme « rituel magique », qui s'appuie notamment sur les travaux de Henri Hubert et Marcel Mauss³, F. Beuré souligne que la dimension enchanteresse du *musical* se distingue par ce que Jane Feuer appelle le « mythe de la spontanéité » et qu'elle décrit comme l'un des mythes fondateurs du *musical* hollywoodien⁴. La deuxième valeur déployée et renforcée par le *musical* classique concerne la célébration de la communauté. De nombreux *musicals* rendent hommage au folklore américain à travers un mélange de danses traditionnelles américaines, tandis que d'autres célèbrent la puissance des liens familiaux et amicaux. La communauté se voit également évoquée à travers la célébration constante d'une culture collective : l'*entertainment* est une fabrique de l'identité américaine, de la même façon que « l'Amérique fabrique de l'*entertainment* » (p. 102). La troisième valeur véhiculée par le *musical* est celle du *hard work*, que renferme le mythe de l'*American Dream*. Le spectacle du *musical*, pourtant en directe contradiction avec l'idéologie puritaine prédominante aux États-Unis durant la période étudiée, met en scène le travail et les efforts de personnages qui se voient récompensés par une réussite qui bénéficie à la communauté toute entière.

- 5 Le deuxième chapitre (« L'expérience d'*entertainment* mise en spectacle ») analyse la façon dont l'*entertainment* devient le fondement du discours esthétique du *musical*, notamment lorsque ces films mettent précisément en scène la fabrication d'un spectacle. Ce procédé narratif très récurrent au sein du genre offre au public la possibilité voyeuriste d'entrer en coulisses et d'être inclus dans le spectacle : l'*entertainment* devient ainsi « une expérience vécue, pour les personnages comme pour les spectateurs du film » (p. 118). Pour autant, cette incursion en coulisses n'a pas pour conséquence une déconstruction ou démythification du spectacle. La mise en abyme du *backstage musical* est l'occasion de glorifier le spectacle populaire américain. En effet, le *musical* oppose de façon récurrente les formes dites « savantes » de l'art à des formes qui seraient plus à-même de véhiculer l'*entertainment*, car elles se trouvent ancrées dans une tradition de divertissement populaire américain qui « [diffuse] les valeurs de spontanéité, d'énergie et d'explosion propres au sentiment d'*entertainment* » (p. 143). Mais la mise en scène de cette opposition est l'occasion pour le *musical* d'exalter le processus syncrétique et composite à l'œuvre dans le spectacle populaire américain, qui fusionne différentes formes artistiques. Pour F. Beuré, la vraie spécificité de ces *backstage musicals* réside dans la dimension performative des numéros musicaux. Comme elle l'écrit, « [l']*entertainment* n'advient [...] que dans sa mise en pratique : c'est seulement dans la réalisation des numéros que se réaffirment les principes de l'*entertainment* [...] et les valeurs promues par la comédie musicale [...] » (p. 161). L'autrice se sert des analyses de Judith Butler sur le genre comme acte performatif pour dresser un parallèle avec la performativité de l'*entertainment*. La force de ce rapprochement permet de penser l'*entertainment* comme une « matrice », en suivant la définition que propose Butler d'une « norme sociale fondamentale, génératrice d'autres normes, qui dissimule sa condition de produit socioculturel et se donne une apparence naturelle, prédiscursive, donc immuable et indiscutable » (p. 169).
- 6 En prenant appui sur des normes socioculturelles, l'*entertainment* serait-il vecteur de représentations conservatrices ? C'est la question qu'explore la seconde partie de l'ouvrage, intitulée « *Entertainment* et normes sociales, entre reconduction et recomposition ». Le genre s'y révèle un prisme particulièrement fécond pour analyser le *musical*, dans la mesure où il « présente le double avantage d'être un des systèmes normatifs les plus fondamentaux et d'être placé au cœur du dispositif générique de la comédie musicale » (p. 170), mais les analyses de l'autrice prennent également en compte d'autres rapports sociaux de domination.
- 7 Le troisième chapitre, « Genre, classe et 'race' dans le spectacle d'*entertainment* » vise ainsi à étudier le *musical* comme espace normatif et à distinguer de possibles réceptions alternatives. F. Beuré mobilise les théories désormais bien connues de Laura Mulvey sur le *male gaze* pour analyser, entre autres, l'objectification au cœur de l'esthétique kaléidoscopique et fragmentaire des films réalisés avant-guerre par Busby Berkeley à la Warner, dans lesquels les corps féminins sont à la fois les éléments centraux d'un tableau optique que compose le réalisateur, mais aussi un décor. De la même façon qu'un dispositif sexiste structure le genre, le *musical* « fait de la blancheur une norme universelle » (p. 206). Dans la matrice de l'*entertainment*, les cultures étrangères et non-blanches sont appropriées par des interprètes blancs ou circonscrites à des caricatures racistes, renforcées par la marginalisation des interprètes non-blancs. La fabrication de stéréotypes n'étant pas l'apanage du seul *musical*, F. Beuré tente de dégager des modèles de féminité propres à ce genre cinématographique. Là encore, c'est à l'aune de

l'*entertainment* qu'est évaluée la féminité. La « bonne féminité », celle qui incarne l'esprit de l'*entertainment*, est empreinte d'un sens de la camaraderie, d'une valorisation de l'identité américaine, et de la ténacité caractéristique de l'idéologie du *hard work*. Malgré la prégnance de ces injonctions et de cet idéal de féminité à atteindre, F. Beuré tâche dans un second temps de montrer, en utilisant les nuances que Laura Mulvey elle-même a apporté à son analyse du *male gaze* en tant que dispositif cinématographique et audiovisuel, que les normes dominantes et les stéréotypes genrés que tend à construire celui-ci sont régulièrement défiés lors des numéros musicaux. Le renversement de ce *male gaze* est particulièrement parlant lorsque F. Beuré analyse la façon dont certaines des actrices de Berkeley dirigent et contrôlent le regard du spectateur masculin, notamment par le biais d'adresses directes à l'intention du public placé dans le rôle de « voyeur ». Les cas fréquents de travestissement dans les *musicals* remettent également en question la pérennité des rôles genrés. En effet, les numéros musicaux étudiés dans ce chapitre nous donnent à voir des personnages féminins qui utilisent le travestissement pour « porter le spectacle de façon autoritaire et autonome » (p. 256), mais aussi de nombreux exemples de renversement des rôles de séduction au sein du couple hétérosexuel.

- 8 Le quatrième chapitre intitulé « *Entertainment* et interprètes aux styles singuliers » propose une incursion dans le champ des *star studies*. Cette perspective est très féconde dans le cadre d'un genre qui donne une grande place à ses stars : ces interprètes virtuoses dont les danses ou les techniques vocales se révèlent immédiatement reconnaissables, sont véritablement auteur·trice·s de leur performance, puisqu'ils chorégraphient eux-mêmes leurs numéros ou proposent leurs propres interprétations des chansons. Pour F. Beuré, cette dimension « auctoriale », qui insuffle aux numéros le style bien particulier de ces interprètes, est l'un des biais par lequel le *musical* classique reconfigure les normes de genre. Par exemple, les styles très différents de Gene Kelly, Fred Astaire et Frank Sinatra offrent trois représentations ambivalentes de la masculinité. Si le style fluide de Fred Astaire adopte des caractéristiques codées comme féminines, ses chorégraphies lui permettent d'occuper l'espace et de dominer le rapport de séduction. À l'inverse, le déploiement outrancier de virilité propre au style de Gene Kelly peut être considéré comme une démonstration du caractère artificiel de la masculinité, tandis que la performance de Frank Sinatra renoue avec les traditions courtoises médiévales, ce qui tend à l'éloigner du modèle de masculinité hégémonique. L'auteur·trice observe l'introduction d'ambiguïtés similaires quant aux modèles prédominants de féminité dans les performances de quatre vedettes féminines du *musical* : Judy Garland, Doris Day, Ann Miller et Eleanor Powell. La maîtrise, l'originalité et la puissance qui caractérisent ces quatre interprètes, les dotent non seulement de qualités connotées comme masculines, mais également d'une autonomie qui les place à la marge. Judy Garland et Doris Day se caractérisent toutes deux par une forme d'inadéquation au modèle de féminité conventionnel, inadéquation renforcée par leurs voix puissantes qui troublent leur image de *girl next door*. Les performances des deux « reines des claquettes », Ann Miller et Eleanor Powell, offrent deux modèles bien distincts de féminité. Tandis que le style d'Eleanor Powell est marqué par ses prouesses acrobatiques et une dimension humoristique, les chorégraphies d'Ann Miller s'approprient une esthétique « sexy » dans laquelle F. Beuré voit une possibilité de parodie *camp*⁵. Néanmoins, l'auteur·trice souligne que ces renversements ont lieu durant les numéros musicaux, tandis que le récit des *musicals* se charge de rectifier ces écarts en réinscrivant les personnages dans des formes de féminité plus conventionnelles. Ainsi,

les *eccentric dancers* comme Charlotte Greenwood, Buddy Ebsen ou encore Ray Bolger sont, d'après F. Beuré, les seuls interprètes à aménager de vrais espaces à l'écart de ces normes hétérocentrées car leurs styles de danse et de chant capitalisent sur l'aspect libératoire de l'*entertainment*, et restent des vecteurs de plaisir. Le style particulier de tous ces interprètes s'avère donc validé par le système de l'*entertainment*, alors même qu'ils sont en décalage avec les modèles traditionnels de féminité et de masculinité.

- 9 Enfin, le cinquième chapitre propose le concept novateur d'« accordance » afin de repenser le pacte hétérosexuel qui fait la « syntaxe narrative » du *musical*⁶. La polysémie du terme vise à illustrer le processus de réactualisation des principes de l'*entertainment* à travers la formation du couple, qui s'effectue elle-même par la danse. Ainsi, l'accordance « naturalise » les liens entre hétérosexualité et *entertainment*. Cependant, comme F. Beuré le démontre tout au long de cet ouvrage, le *musical* aménage des espaces de résistance temporaires qui « [posent] les bases d'une remise en question de l'hétérocentrisme du genre » (p. 396). L'exemple du couple Astaire-Powell dans *Broadway Melody of 1940* (1940) démontre que la romance hétérosexuelle ne fonctionne que si le couple est capable de produire de l'*entertainment* : « Est-ce à dire que, pour qu'un numéro de couple fonctionne, l'hétérosexualité n'est pas obligatoire ? », s'interroge alors l'autrice (p. 416). Si on ne postule pas *a priori* que l'hétérosexualité est nécessaire à l'*entertainment*, les duos entre interprètes de même sexe pourraient alors être lus comme des couples. Le duo que forment Gene Kelly et Donald O'Connor dans *Singin' in the Rain* (1952) est une démonstration d'accordance plus convaincante que le couple hétérosexuel qui unit Kelly à Debbie Reynolds, et ouvre la possibilité d'une lecture homosexuelle du couple que forment les deux hommes, dont les masculinités ambiguës ont été analysées dans le chapitre précédent. Les duos féminins introduisent aussi parfois un trouble homoérotique dans le cadre des relations d'amitié féminine (l'analyse des plans de la scène finale de *Gentlemen Prefer Blondes* [1953] est particulièrement frappante) et sont souvent l'occasion d'exposer et de critiquer l'artificialité d'une « féminité idéale » (p. 439), comme dans *Funny Face* (1957). Tout au long de l'ouvrage, l'autrice souligne régulièrement que ces moments de trouble et de résistance demeurent circonscrits aux numéros musicaux et ne débordent pas dans l'intrigue de ces *musicals*. C'est à la fin de ce chapitre que F. Beuré nous fournit une clé de lecture fondamentale des numéros musicaux : « c'est lorsqu'on envisage véritablement ces numéros hors de la diégèse que toute leur portée libératrice se manifeste : ainsi la musique et la danse permettent-elles de véhiculer des messages que le récit, les dialogues et les intrigues ne peuvent faire passer » (p. 442). L'*entertainment* ne se cantonne définitivement pas au pacte hétérosexuel, et le principe d'accordance permet d'ouvrir la lecture de ces *musicals* par-delà cette norme.
- 10 Le livre est enrichi de magnifiques photographies en pleine page et de découpages de scènes image par image qui accompagnent les analyses détaillées des numéros dansés. L'un des atouts de l'analyse de F. Beuré, est sans conteste la précision terminologique avec laquelle elle décrypte les numéros dansés et chantés. Particulièrement en ce qui concerne la danse, l'autrice manie avec justesse et virtuosité les termes techniques de différents vocabulaires chorégraphiques, et ses démonstrations sont ainsi d'autant plus convaincantes qu'elles permettent de verbaliser concrètement l'effet produit par ces numéros enchanteurs. L'introduction ponctuelle d'encadrés explicitant certaines notions (comme le concept de « race » en sciences sociales ou les sources scéniques du

musical) vient compléter l'analyse sans l'alourdir, et contribue à l'accessibilité de cet ouvrage.

- 11 On peut parfois regretter qu'un parallèle avec les productions de Broadway ne soit davantage effectué, même s'il est clair que les circulations entre cinéma et théâtre ne constituent pas l'objet de ces recherches sur le *musical*. Par ailleurs, F. Beuré fait un usage tout à fait pertinent de certaines études du *musical* à Broadway, notamment lorsqu'elle mentionne la différence entre le grand nombre de possibilités de lectures féministes et *queer* des duos féminins qu'offre le théâtre musical⁷, et la rareté des duos féminins dans le *musical* hollywoodien classique (p. 416 et 426-428). La conclusion de *That's Entertainment!* laisse également entrevoir tout un terrain d'investigations possibles et particulièrement enthousiasmantes sur la façon dont les productions cinématographiques et télévisuelles contemporaines transforment et retravaillent la matrice de l'*entertainment* à l'œuvre dans le *musical* hollywoodien classique. Il est donc nécessaire de saluer la richesse scientifique, la qualité méthodologique et le plaisir esthétique de cet ouvrage, qui ouvre la voie à de nombreuses études sur ce champ de recherches encore relativement balbutiant en France.

NOTES

1. Voir Sylvie Chalaye et Gilles Mouëllic (dir.), *Comédie musicale : les jeux du désir. De l'âge d'or aux réminiscences*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2008 ; Michel Chion, *La Comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2002 ; Alain Masson, *Comédie musicale*, Paris, Ramsey, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1994 [1981] ; Viva Paci, *La Comédie musicale et la double vie du cinéma*, Udine/Lyon, Forum/Aleas, coll. « Cinethesis », 2011.
2. Richard Dyer, *Only Entertainment*, Abingdon/New York, Routledge, 2002 [1992].
3. Henri Hubert et Marcel Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la Magie », *L'Année sociologique*, t.VII, Émile Durkheim (dir.), 1902-1903.
4. Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, Bloomington/Indianapolis, Indiana UP, 1993 [1982].
5. Susan Sontag, « Notes on 'Camp' », *Partisan Review*, vol. 31, n° 4, 1964, p. 515-530.
6. Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington/Indianapolis, Indiana UP, 1987.
7. À ce sujet, voir les nombreux articles et ouvrages de la chercheuse américaine Stacy Wolf. Monographies : *A Problem Like Maria : Gender and Sexuality in the American Musical*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002 ; *Changed for Good : A Feminist History of the Broadway Musical*, New York, OUP, 2010. Articles universitaires : « 'Something Better than This' : *Sweet Charity* and the Feminist Utopia of Broadway Musicals », *Modern Drama*, vol. 47, n° 2, mai 2004, pp. 309-332 ; « 'We'll Always Be Bosom Buddies' : Female Duets and the Queering of Broadway Musical Theater », *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, n° 3, mai 2006, p. 351-376 ; « 'Defying Gravity' : Queer Conventions in the Musical *Wicked* », *Theatre Journal*, vol. 60, n° 1, mars 2008, p. 1-21.