



American Musicals

Stage and screen / L'écran et la scène



Anne Martina
& Julie Vatain-Corfdir (dir.)

What happens when American musicals travel from Broadway to Hollywood, from Hollywood to Broadway – or indeed to Paris? Taking its cue from the current partiality towards cross-media interaction, this collective volume aims at reassessing the role and impact of stage/screen transfers on the genre, by blending together academic and creative voices, both French and American. The bilingual chapters of the book carefully explore the musical, dramatic and choreographic repercussions of transposition techniques, evidencing the cinematographic rewriting of theatrical processes from Lubitsch's screen operettas to Fosse's *Cabaret*, or tracking movie-inspired effects on stage from *Hello, Dolly!* to *Hamilton*.

The focus being at once aesthetic and practical, equal attention has been paid to placing performances in a critical framework and to setting off their creative genesis. Musicals are approached from the varied angles of dance, theater, film and music scholarship, as well as from the artist's viewpoint, when Chita Rivera or Christopher Wheeldon share details about their craft. Taking full advantage of the multimedia opportunities afforded by this digital series, the chapters use an array of visual and sound illustrations as they investigate the workings of subversion, celebration or self-reflexivity, the adjustments required to "sound Broadway" in Paris, or the sheer possibility of re-inventing icons.

Que se passe-t-il quand une comédie musicale américaine voyage de Broadway à Hollywood, d'Hollywood à Broadway... ou à Paris? Le penchant ambiant pour l'intermédialité et le succès grandissant du *musical* en France ont inspiré ce volume collectif qui, en croisant les voix universitaires et artistiques, françaises et américaines, entreprend de réévaluer l'impact des transferts scène-écran sur le genre. Les chapitres bilingues de cet ouvrage sondent les répercussions musicales, dramatiques et chorégraphiques des techniques de transposition, mettant au jour la réécriture filmique de procédés théâtraux depuis les opérettes cinématographiques de Lubitsch jusqu'au *Cabaret* de Fosse, ou pistant les effets de cinéma sur scène, de *Hello, Dolly!* à *Hamilton*. Dans une visée à la fois esthétique et pratique, la genèse créative des œuvres est envisagée aussi bien que leur cadre critique. Les *musicals* sont ici abordés sous l'angle de disciplines variées: danse, théâtre, cinéma, musique; ainsi que du point de vue de la pratique, lorsque Chita Rivera ou Christopher Wheeldon témoignent de leur art. Au fil de chapitres enrichis d'un éventail d'illustrations visuelles et sonores grâce aux ressources de l'édition numérique, les auteurs interrogent les mécanismes de la subversion, de l'hommage et de l'auto-réflexivité, les ajustements nécessaires pour « chanter Broadway » à Paris, ou encore la possibilité de réinventer les icônes.

Anne Martina & Julie Vatain-Corfdir (dir.)

American Musicals

Stage and screen / L'écran et la scène

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université,
du PRITEPS et de l'Institut des Amériques



Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019

ISBN.....979-10-231-1158-3

ISBN des tirés à part :

I Katalin Pór.....	979-10-231-1159-0
I Dan Blim.....	979-10-231-1160-6
I Anne Martina.....	979-10-231-1161-3
I Roundtable.....	979-10-231-1162-0
II Aloysia Rousseau.....	979-10-231-1163-7
II Julien Neyer.....	979-10-231-1164-4
II James O'Leary.....	979-10-231-1165-1
II Julie Vatain-Corfdir & Émilie Rault.....	979-10-231-1166-8
II Anouk Bottero.....	979-10-231-1167-5
III Jacqueline Nacache.....	979-10-231-1168-2
III Chita Rivera.....	979-10-231-1169-9
III Patricia Dolambi.....	979-10-231-1170-5
III Mark Marian.....	979-10-231-1171-2

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

sup@sorbonne-universite.fr
<https://sup.sorbonne-universite.fr>

FOREWORD

Anne Martina & Julie Vatain-Corfdir

The history of American musicals is that of constant, complex, and fruitful media interaction. And yet, media crossovers long escaped enquiry. Artists themselves were often to blame for a biased perception of their work, particularly in film. In the many interviews they gave, Busby Berkeley or Gene Kelly were keen to present their work, and the history of film musicals in general, as a growing emancipation from stage models. Following their lead, early film critics showed a tendency to analyze Hollywood musicals produced in the 1930s, '40s, and early '50s as *cinematographic* achievements, characterized by a refined use of the codes of classical Hollywood cinema. When increasing economic difficulties arose in the mid-fifties – due to the collapse of the old studio system, the rise of television, and gradual shifts in public tastes – Hollywood was compelled to devise a set of strategic responses, leading to the evolution of the film musical (some would say its decline). The first, and most conspicuous reaction was to limit financial risk by increasingly foregoing original works in favor of adapting successful Broadway shows as faithfully as possible. A second response was to use rock 'n' roll music, and later pop music, to cater to younger generations, thereby often altering the classical syntax of the genre through increased subservience to the record industry (examples abound from *Jailhouse Rock* to *Woodstock* and *Moulin Rouge*). A third, more creative reaction was to scatter the script with elements of *auto-critique*, at the risk of undermining the mythologizing process at the heart of the genre and alienating its traditional audiences (from *A Star is Born* and *It's Always Fair Weather* to *All That Jazz*, *Pennies from Heaven* or *La La Land*).¹ From these combined factors stemmed the common belief that artistic achievement in Hollywood musicals was synonymous with aesthetic autonomy and narrative originality, while decline was entailed by a growing subjection to other media forms.

Conspicuously enough, reciprocal trends have been pointed out – and found fault with – on and off-Broadway, where musical versions, sequels or prequels of profitable films and Disney movies are a staple cause for complaint or irony among critics and audiences alike. Scholars of the stage musical have in fact shown the recent evolution of the genre to respond to economic pressure in ways that mirror the choices made

¹ See Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana UP, 1987, pp. 120-121.

earlier by the film industry – some, like Mark Grant and Ethan Mordden, explicitly lamenting the supposed collapse of musical shows. Grant’s catchy (albeit reductive) book title, *The Rise and Fall of the Broadway Musical*, encapsulates a Spenglerian model, according to which the demise of the genre has been entailed, since the late 1960s, by radical economic and aesthetic shifts – the rise of entertainment conglomerates functioning as theatre producers, the popularity of spectacle-oriented “megamusicals,” and the proliferation of adaptations. All of which testify to Broadway’s increased dependence on mass media, in particular music videos and film.

6 Yet laments about the end of a so-called “Golden Age”² characterized by artistic integrity do not resist critical investigation. Not only are they imbued with nostalgic overtones, implying that musical works produced before and after the “Golden Age” have less artistic value and cultural depth than those from the pivotal period, but they also ignore the complex, ceaseless interaction between Broadway and Hollywood *throughout* the history of the genre, which more recent research has brought to light. The rise of cultural and intermedial studies in the 1990s was critical in this respect. Opening new avenues for research on the American musical, it has led to a fruitful reassessment of the influence of Broadway stage forms and aesthetics on iconic Hollywood films. This has been exemplified by Martin Rubin’s illuminating investigation of the way Busby Berkeley’s art is indebted to 1910s and 1920s Broadway shows³ or, more recently, by Todd Decker’s insightful study of the many rewritings of *Show Boat*.⁴

However notable and influential such analyses have proven to be, much remains to be investigated. This reliance on recycling other media to spur creativity prompts enquiry into the nature, shape and influence of Broadway-to-Hollywood or Hollywood-to-Broadway transfers, as well as into the interactions and cross-fertilizing processes they generate. Current research indicates that such sustained investigation is under way. Theater-driven reference works on the American musical⁵ have shown a growing interest in film, though chapters that truly focus on cross-media transaction are still rare. In France, a 2015 international conference – from which five of the essays in this

2 For a critical assessment of the term “Golden Age” in the field of musical comedy, see Jessica Sternfeld and Elizabeth L. Wollman, “After the ‘Golden Age’”, in Raymond Knapp, Mitchell Morris, Stacy Wolf (eds.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2011, p. 111.

3 Martin Rubin, *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia UP, 1993.

4 Todd Decker, *Show Boat: Performing Race in an American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2013.

5 See Raymond Knapp, Mitchell Morris, and Stacy Wolf, *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2011; William Everett and Paul L. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, 3rd ed., Cambridge, Cambridge UP, 2017.

volume proceed – directly addressed those issues, while the three-year “Musical MC” research project headed by Marguerite Chabrol and Pierre-Olivier Toulza has been comprehensively exploring the influence of cultural and media contexts over classical Hollywood musicals. Simultaneously, on the Paris stage, a reciprocal interest in the reinvention of classics has been displayed, for instance, in the Théâtre du Châtelet’s widely-acclaimed productions of *An American in Paris* (2014), *Singin’ in the Rain* (2015) and *42nd Street* (2016), all of which have been hailed as fully creative rather than derivative.

Such contemporary partiality – and curiosity – towards intermediality provided the inspiration for the present volume, which aims at reassessing the role and impact of stage/screen transfers (in both directions) on American musicals, by blending together academic and creative voices, both French and American. The essays and interviews collected here carefully explore the musical, dramatic and choreographic repercussions of transposition processes, evidencing the wide range of rewriting and recoding practices encompassed in what is commonly referred to as “adaptation.” How does re-creation for another medium affect the shape and impact of a musical, both aesthetically and practically? How can the “adapted” version assert its status and value with regards to the “original,” striking a balance between due homage and legitimate creative claims? These questions are tied to issues of authorship and authority, as well as to the notion of self-reflexivity, which can prove equally conducive to celebration or to subversion. They also call into question the audience’s reception of the work, in particular when it comes to iconic scenes, or to characters illustriously embodied by a famous performer. In fact, any study of the relations between Broadway and Hollywood would be incomplete without reflecting upon the impact of *human* transfers – not only in terms of stars, but also in terms of directors, composers and lyricists, choreographers or costume designers.

The chapters of this volume fall into three sections, the first of which focuses on formal innovation and re-invention. It opens with an investigation into Ernst Lubitsch’s endeavors to invent a cinematographic equivalent to the operetta around 1930, when the norms and form of the musical picture were yet to be established, ultimately showing how music, in such early examples, becomes a way to create a fictional world on screen (Katalin Pór). While this study offers a chronological foundation stone to analyze subsequent transfers and influences, the second essay provides a more theoretical perspective on the question, by comparing directorial choices in adaptation over a wide range of periods and production types (Dan Blim). From *Damn Yankees!* to *Hamilton*, the chapter explores the ways in which stage and screen

media deal differently with breaks and “sutures” in a musical’s narrative continuity, thereby shedding light on the specificities of each medium. These insightful inaugural essays then make way for the in-depth study of such canonical examples as the screen-to-stage transfers of *42nd Street* and *An American in Paris*. The two shows are carefully compared in terms of their “conservative,” “innovative” or “reflective” approach to adaptation, and placed in the context of constantly refashioned Hollywood and Broadway motifs (Anne Martina). This is given further resonance by the following roundtable with the creators of *An American in Paris*, which provides a mirrored point of view on reinvention from the artists’ and producers’ perspective. The precision and generosity with which they discuss the show’s genesis, musical construction and color palette offer a unique insight into the vision behind this contemporary (re-)creation (Brad Haak, Van Kaplan, Craig Lucas, Stuart Oken, Christopher Wheeldon).⁶

8 The second section delves into the political and cultural implications of adaptation, using several case studies of major musicals which have been rewritten, reinterpreted, and sometimes transferred back to their original medium. The first of these analyses offers a refreshing outlook on *My Fair Lady*, by suggesting that the musical’s romanticized ending may not be as out of line with George Bernard Shaw’s original feminist vision as is commonly assumed. This leads to a detailed exploration of romantic and feminist ramifications in the crafting and filming of the musical (Aloysia Rousseau), and is followed by a performer’s perspective on the same work – and others – from the point of view of a professional singer of musicals in France today (Julien Neyer). The next two essays then continue with the study of famous adaptations from the 1960s, by focusing on shifts in the political and racial significance of *Finian’s Rainbow* (James O’Leary) or the consequences of tone and scale alterations in *Hello, Dolly!* (Julie Vatain-Corfdir & Émilie Rault). Francis Ford Coppola’s screen version of *Finian’s Rainbow* is thus shown to revise the stage show’s politically-oriented innovations in order to align the script with New Left conventions, while Gene Kelly’s adaptation of *Hello, Dolly!* is analyzed as the somewhat maladroit aesthetic product of contrasting tendencies towards amplification on the one hand, and sentimentalization on the other. Moving on from the last of the optimistic “supermusicals” to one of the finest examples of a darker and more cynical trend, the last essay in this section focuses on the successive rewritings of *Cabaret* for the stage, screen – and stage again. Amid this circular pattern, Bob Fosse’s version of the iconic musical emerges as a re-defining moment not only for the show, but also for the evolution of the genre itself (Anouk Bottero).

6 All of our interviews are transcribed and published with kind permission from the speakers.

The third section of the volume takes a closer look at the challenges facing the performers of musicals on stage and screen, in particular when it comes to singing and dancing – live or in a studio. A shrewd analysis of Gene Kelly’s career – short-lived on Broadway but stellar in Hollywood – shows how his choreographic bent towards perfectionism evolved, from *Cover Girl* to *Singin’ in the Rain*, and how his apparent doubts about his acting talents came to be expressed and answered through his screen dances (Jacqueline Nacache). This is followed by the direct testimony of a legendary dancer and Broadway performer, who talks at length about the expressivity of “character dancing,” the different lessons in focus learned on stage or in front of the camera, or the joys of working with Leonard Bernstein, Jerome Robbins or Bob Fosse (Chita Rivera). Building on this dancer’s experience, the following chapter asks the question of how to re-choreograph a cult scene and dance it anew, using examples from Robbins’ choreography for *West Side Story* (Patricia Dolambi). Finally, shifting from dance to song, the last interview of the volume turns to the evolution of singing practices and spectators’ tastes, from opera to “Golden Age” musicals and on to contemporary musicals. Voice placement and voice recording are discussed, along with specific techniques such as “vocal twang” or “belting,” by a singing coach with experience both in the US and in France (Mark Marian). This comparative perspective re-emphasizes the fundamental dynamic of the volume, which is that of transgressing borders – between media, disciplines or, occasionally, reception cultures – bringing together the voices of music, dance, film and theater scholars as well as performers and producers, in order to shed light on creative phenomena which, though they are as old as the advent of the talking picture, still prove multifaceted and prolific today.

BIBLIOGRAPHY

- ALTMAN, Rick, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana UP, 1987.
- DECKER Todd, *Show Boat, Performing Race in an American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2013.
- EVERETT, William, and Paul L. LAIRD, *The Cambridge Companion to the Musical*, 3rd ed., Cambridge, Cambridge UP, 2017.
- FEUER, Jane, *The Hollywood Musical*, 2nd ed., Bloomington, Indiana UP, 1993.
- GRANT, Mark, *The Rise and Fall of the Broadway Musical*, Boston, Northeastern UP, 2004.
- KNAPP, Raymond, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton, Princeton UP, 2006.
- KNAPP, Raymond, Mitchell MORRIS, and Stacy WOLF, *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2011.

- MORDDEN, Ethan, *The Happiest Corpse I've Ever Seen: The Last 25 Years of the Broadway Musical*, New York, St Martin's Press, 2004.
- RUBIN, Martin, *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia UP, 1993.
- STERNFELD, Jessica and Elizabeth L. WOLLMAN, "After the 'Golden Age'", in Raymond Knapp, Mitchell Morris, Stacy Wolf (eds.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford, Oxford UP, 2011, pp. 111-124.

TROISIÈME PARTIE

Challenges to the performers

“Any Dance You Can Do I Can Do Better” Gene Kelly et la quête de la perfection Jacqueline Nacache.....	205
“Just go for it, and put the work in” Chita Rivera on her career in musicals	223
Danser West Side Story à la scène et à l’écran Patricia Dolambi.....	231
Le <i>twang</i> , le <i>belt</i> et les harmoniques de la voix Entretien avec Mark Marian.....	241

“ANY DANCE YOU CAN DO I CAN DO BETTER” GENE KELLY ET LA QUÊTE DE LA PERFECTION

Jacqueline Nacache

Que la question des rapports entre Broadway et Hollywood soit un point majeur dans l'étude de la comédie musicale hollywoodienne, cela est désormais reconnu et suscite une importante activité des chercheurs actuels, que leurs travaux se situent dans le champ de la culture nord-américaine ou dans celui des études cinématographiques. Mais tel n'a pas toujours été le cas. Dans les années 1970-1980, lorsque l'intérêt tant cinéphilique qu'universitaire pour le genre du *musical* est devenu en France un phénomène établi, accompagné par la publication de plusieurs livres, articles et revues, les problématiques liées au passage de la scène à l'écran n'étaient pas essentielles. Certes les passionnés du genre étaient conscients de tous les effets qui liaient le genre cinématographique à sa forme scénique (la théâtralité, le rythme, le spectacle, le traitement du temps, de la couleur, du décor...) mais il ne se menait pas encore, en France en tout cas, de recherches approfondies dans les archives théâtrales et autres fonds de production. Une revue cinéophile classique comme celle où j'écrivais à l'époque, *Cinéma*, était une des rares à publier un hors-série qui articulait le spectacle musical américain et le musical cinématographique¹. J'interviens donc ici comme témoin d'une période où l'on pouvait encore parler du rapport entre Broadway et Hollywood tel qu'il se formulait non dans le passage de la scène à l'écran, mais dans les films eux-mêmes, en particulier dans ceux qui n'étaient pas des adaptations de spectacles scéniques.

Tel est le cas, on le sait, de *Chantons sous la pluie*. Pourtant le film contient, plus que beaucoup d'autres *musicals*, d'importants éléments susceptibles d'éclairer les rapports Broadway/Hollywood : c'est le paradoxe que je voudrais étudier ici, en concentrant mon propos sur l'interprète principal de ce film légendaire, Gene Kelly. J'emprunte pour l'occasion au champ des *star studies* la notion désormais courante en études cinématographiques de *persona* d'un acteur, à savoir la personnalité qui se forge à travers la multiplicité des personnages incarnés, des discours journalistiques et publicitaires,

¹ Voir Alain Lacombe, Claude Rocle, *Cinéma* Hors-série, décembre 1980, « De Broadway à Hollywood. L'Amérique et sa comédie musicale ».

des images qui circulent dans le champ social². Le phénomène existait déjà au théâtre avant l'ère du *star system* cinématographique, mais le cinéma hollywoodien de l'âge d'or (ses vastes publics, sa pratique du *typecasting* et de la publicité, ses scénarios formulaires) lui a donné toute son ampleur.

La question de la *persona*, cependant, n'est guère examinée dans le cadre du *musical* tant elle y est centrale et évidente, les personnages et les numéros musicaux étant construits justement autour de la personnalité filmique de leurs protagonistes³. Les éléments de la *persona* de Gene Kelly en l'occurrence sont bien connus. Sur le plan des rôles, elle repose sur des figures de la culture populaire fortement stylisées – soldat, marin en permission, sportif, mousquetaire, saltimbanque, artiste... – et son « naturel » est si soigneusement codé qu'il atteint parfois à un usage des conventions proches de la *commedia dell'arte* (par exemple dans *Le Pirate/The Pirate*, Vincente Minnelli, 1948). Sur le plan de l'image publique, dans ses propos et dans ceux qu'il suscite, dans son apparence, dans l'esprit de ses numéros, dans sa propre contribution à l'éternelle comparaison qui l'oppose à Fred Astaire, Kelly met en valeur l'image d'un Américain moyen, proche du public, un homme du peuple ancré dans la culture nationale⁴. La simplicité avec laquelle il aborde son art le conduit à le défendre dans sa dimension sportive; « *Dancing, a Man's Game* », est une formule que nous pouvons trouver aujourd'hui provocatrice, mais qui consistait à défendre une pratique masculine longtemps mal perçue parce que considérée comme un domaine réservé aux femmes⁵. Enfin, un aspect important de sa personnalité telle qu'elle se déploie à l'écran comme à la ville est une quête de la perfection dont il est sans cesse question dans les entretiens, articles et biographies, une recherche discrète de l'excellence qu'admirent encore aujourd'hui sur le mode nostalgique tous les internautes qui commentent les vidéos disponibles en ligne. C'est sur ce perfectionnisme que j'insisterai ici, parce qu'il intervient de façon remarquable, me semble-t-il, dans l'étude des relations entre spectacle musical et film.

2 Voir l'entrée « Persona » dans le *Dictionnaire critique de l'acteur, théâtre et cinéma*, Rennes, PUR, collection « Le Spectaculaire », 2012, p. 173.

3 Voir l'introduction de Steven Cohan au recueil *Hollywood Musicals, the Film Reader*, Routledge, London/New York, 2002, p. 12. S'agissant de l'acteur en général, il est à noter que James Naremore, dans *Acting in the Cinema*, exclut de son analyse les acteurs de la comédie musicale (J. Naremore, *Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma* [1988], trad. Christian Viviani, Rennes, PUR, 2014).

4 « J'appartiens à la génération du tee-shirt, et je me sens mal dans un smoking. Je n'aurais pas pu être un second Fred Astaire et *Le Lac des Cygnes* me laissait plutôt froid. Je suis arrivé à New York au moment où le théâtre américain prenait son essor, et je voulais danser sur la musique américaine, trouver un style américain. » (Tony Thomas, *Gene Kelly*, Paris, Henri Veyrier, 1976, p. 34).

5 « *Dancing, a Man's Game* », programme NBC du 21 décembre 1958, édité en DVD par The Historic Omnibus Production (2013). Pour un extrait, voir le numéro exécuté par Kelly et le boxeur Sugar Ray Robinson, consulté le 25 septembre 2017.

De manière générale, à la scène comme à l'écran, la recherche de la perfection dans le genre musical a pour premier objectif de rendre invisibles les immenses efforts que supposent un geste, un pas de danse, un grand numéro d'ensemble. Mais à Hollywood l'enjeu est encore plus important parce que le numéro exécuté à l'écran le sera une fois pour toutes. Il n'est donc pas question qu'apparaisse la moindre trace d'effort dans le spectacle, et c'est à cet effacement que sont consacrées en priorité les ressources du filmage, des plus simples (la lumière qui baigne les visages, le maquillage qui les garde impeccables, le montage qui permet de tourner en plusieurs plans un numéro qui essoufflerait les acteurs à la scène) aux plus complexes (le doublage des voix et des claquettes, les effets spéciaux en tous genres, et plus généralement, dans la plupart des studios et en particulier à la Metro-Goldwyn-Mayer, la recherche de la qualité artistique par la mise au service du spectacle de moyens exceptionnels).

Que peut nous apprendre sur Gene Kelly le motif du perfectionnisme? A priori, c'est un thème convenu du genre musical, quasiment un cliché. Danser est difficile, d'autant plus difficile qu'il s'agit de faire apparaître l'exécution finale comme facile, fluide et légère. C'est pourquoi l'acharnement au travail est l'un des motifs dramatiques et éthiques du genre, où est mis en valeur le fait que le spectacle n'est pas contrairement aux apparences un amusement pour ceux qui le font, mais le résultat d'un labeur épuisant. C'est « l'idéologie du *hard work* », selon les termes employés par Fanny Beuré, qui rappelle les analyses de Max Weber sur la difficulté de concilier l'éthique protestante, caractérisée par une conception religieuse du travail, avec la consommation du spectacle, perçu comme une perte de temps et d'attention vis-à-vis du religieux. « La comédie musicale doit donc réussir le tour de force de présenter la sphère du loisir comme désirable, sans pour autant se dérober à l'ascétisme protestant. Elle le fait en mettant en scène des artistes pour lesquels le spectacle est à la fois un travail éprouvant et leur source d'épanouissement »⁶.

Les premières formes qu'a prises ce tour de force se sont manifestées dans les *musicals* Warner des années 1930, en des temps de crise où même les spectacles d'évasion divertissants se devaient de célébrer des valeurs d'effort et de dépassement de soi. Il n'est pas étonnant que la préparation du show dans la douleur y soit un thème récurrent, comme le montre une scène célèbre de *42^e rue* (Lloyd Bacon, 1933) dans laquelle le metteur en scène Julian Marsh (Warren Baxter) tente, sans

⁶ Voir Fanny Beuré, *That's Entertainment. Musique, danse et représentations dans la comédie musicale hollywoodienne classique*, Paris Sorbonne Université Presses, 2019.

beaucoup de psychologie ni d'égards pour ses *girls*, d'obtenir le meilleur d'un *chorus* exténué.

Le *hard work*, cependant, ne concerne pas que les danseuses du chorus. Mis en scène de façon plus élégante, le perfectionnisme reste un élément fondateur de l'image des plus grands, ostensiblement exploité par la légende hollywoodienne. Plus question alors de souligner la fatigue des répétitions. Au contraire, celles-ci deviennent la garantie du contrôle absolu exercé sur le numéro : on pense, exemple connu, au documentaire de montage *Il était une fois Hollywood*, qui revisite l'âge d'or du genre en célébrant les valeurs typiques du classicisme. Ainsi trouve-t-on dans la troisième partie du documentaire (*That's Entertainment! III*, 1994) une comparaison de deux versions du numéro « *I Wanna Be a Dancing Man* » par Fred Astaire dans *La Belle de New York* (*The Belle of New York*, Charles Walters, 1952), la nouvelle version ayant été demandée par le studio en raison d'un problème de costumes. Le commentaire insiste sur la perfection des répétitions qui a permis la reproduction du numéro à l'identique, et aboutit, *de facto*, à un duo Astaire/Astaire, où l'effet d'illusion est renforcé par la différence des costumes.

208

Le thème du danseur si parfait qu'il ne peut avoir d'autre rival que lui-même est tellement lié à l'esprit du *musical* qu'il permet à Gene Kelly de se dédoubler, sur le mode humoristique, dans une émission de télévision où il détourne une chanson d'Irving Berlin interprétée par Betty Hutton et Howard Keel dans *Annie, la reine du cirque* (*Annie Get Your Gun*, George Sidney, 1950). Il y est plaisamment affirmé qu'une femme peut faire tout ce que fait un homme, et le fait mieux (« *Anything You Can Do I Can Do Better* »), ce que Gene Kelly transpose sur le thème de la danse (« *Any Dance You Can Do I Can Do Better* », émission probablement réalisée dans la deuxième moitié de la décennie 1950), à ceci près qu'il ne s'adresse pas à une ou un partenaire, mais à lui-même.

Pour faire son métier de danseur, commence-t-il par déclarer à la caméra sur le ton docte du grand artiste qui expose ses secrets, rester en bonne forme physique ne suffit pas. Il faut sans cesse trouver de nouvelles idées, des pas et enchaînements inédits... Surgit alors de l'arrière-plan, comme un diabolotin malicieux, un autre Gene Kelly : c'est l'*alter ego* de Danny McGuire, le personnage interprété par Kelly qui dansait avec son double dans *Cover Girl* (*La Reine de Broadway*, Charles Vidor, 1944). L'*alter ego* rappelle toutes les idées et les nouveautés qu'il a suggérées au fil des ans sans être toujours écouté. Le premier Kelly proteste et montre qu'il maîtrise toutes les inventions de son double, puis se lance avec lui dans un numéro d'un parfait synchronisme. Singulière et joyeuse compétition, dont ne peut sortir qu'un vainqueur dont on devine le nom : de là à penser que Kelly estime ne pas avoir d'autre partenaire à sa hauteur que lui-même, il n'y a qu'un pas dont nous verrons ici qu'il est aisément franchi.



Émission non datée mais probablement réalisée dans la seconde moitié de la décennie 1950.

Consultée le 27 août 2017

Au-delà de l'anecdote, l'image de Gene Kelly est celle d'un travailleur acharné, ne renonçant jamais à obtenir la forme la plus achevée d'un numéro musical, exigeant de ses partenaires les mêmes efforts que ceux qu'il s'impose à lui-même, le tout au prix d'une certaine brutalité dont ses *leading ladies* se souviennent de façon plus ou moins souriante. La plus récente biographie de Kelly insiste sur la « face sombre » souvent évoquée à son propos, l'acteur étant réputé difficile et doté d'un caractère peu compatible avec la façon dont il était censé symboliser « l'optimisme de l'après-guerre⁷ ». Laissons de côté ce qui ne concerne que l'homme. Les personnages, eux, ont certes en commun un caractère bouillant, emporté, cynique parfois, en accord avec le style de Kelly dans son jeu et ses danses ; mais tous ces petits défauts, loin d'assombrir son image, sont reversés au compte de l'exigence, non seulement dans le goût du travail bien fait, mais dans la recherche d'une forme de « perfectionnisme

7 Voir Peter Sheridan, « The Dark Side of *Singin' In The Rain* star Gene Kelly », *The Sunday Express*, May 2, 2017, consulté le 17 septembre 2017 ; Cynthia & Sara Brideson, *He's Got Rhythm: The Life And Career Of Gene Kelly*, Lexington, University Press of Kentucky, 2017.

moral » tel que le perçoit Stanley Cavell dans le cinéma hollywoodien⁸. Il s'agit en effet pour Kelly, par-delà la démonstration de sa virtuosité, de mettre en scène son désir de se dépasser, d'augmenter la difficulté des réponses apportées à des défis artistiques. Ainsi peut-on interpréter les numéros dans lesquels il réduit ses accessoires à des éléments dérisoires (une latte de parquet qui grince et un vieux journal dans une scène célèbre de *Summer Stock/ La Jolie Fermière*, Charles Walters, 1950), dans une sorte d'éthique de la pauvreté a priori très éloignée de la comédie musicale, et qui équilibre l'opulence luxueuse des grands numéros d'ensemble⁹. On trouve là un élément propre au perfectionnisme de Kelly, l'insatisfaction de soi dont parle Emerson et que souligne Sandra Laugier¹⁰ : c'est ce sentiment qui conduit son personnage à aller toujours plus loin dans ce dépouillement.

210 Si cette insatisfaction est somme toute bien compréhensible lorsqu'il s'agit de mettre au point une danse difficile, la question, dans *Chantons sous la pluie*, ne se résout pas simplement par un numéro sobre et brillant. Elle est intégrée dans la diégèse, et se formule explicitement dans le cadre d'une comparaison entre théâtre et cinéma. Don Lockwood exprime en effet ses doutes sur ses talents d'acteur au sens théâtral du terme. Sa rencontre avec Kathy Selden (Debbie Reynolds), qui feint de mépriser le cinéma et de ne respecter que le théâtre, a instillé en lui l'idée qu'il ne serait pas un acteur mais un « faiseur de grimaces » au service de scénarios indigents et répétitifs. Le thème prend toute son ampleur après le fiasco de la projection du film fictif *The Duelling Cavalier*. Don Lockwood, resté seul avec Kathy et Cosmo, déclare que la catastrophe est due à son manque de talent. « *I'm a museum piece... I'm no actor. I never was. A lot of dumb show*¹¹ ».

Ses amis protestent, mais il ne veut rien entendre, s'attribuant la principale responsabilité de l'échec. Cette humilité presque excessive (le jeu de Don est un facteur d'échec somme toute mineur en comparaison de l'impréparation technique, de la niaiserie des dialogues et des faiblesses de Lina Lamont) nous éclaire cependant sur un point important. On sait en effet à quel point il est fréquent que le spectacle et le cinéma parlent d'eux-mêmes dans ce genre très réflexif qu'est la comédie musicale, réflexivité dont *Chantons sous la pluie* est

8 Voir Stanley Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, textes rassemblés par Élise Domenach et traduits par Élise Domenach et Christian Fournier, Paris, Bayard, 2003 ; Sandra Laugier (dir.), *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, collection Ethique et philosophie morale, Paris, PUF, 2010.

9 Le procédé est repris de façon parodique dans *What a Way to Go! (Madame Croque-Maris)*, Jack Lee Thompson, 1963), où Pinky Benson (Gene Kelly) fait des claquettes sur un peu de sel répandu à terre.

10 Voir Sandra Laugier (dir.), *La voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, op. cit., p. 14.

11 « Je suis une pièce de musée... Je ne suis pas un acteur, je ne l'ai jamais été. Rien qu'un tas de grimaces. »

l'exemple canonique. L'acte de contrition de Lockwood peut donc être perçu comme concernant le genre musical tout entier : en se moquant de films muets médiocres et ridicules, le film vise de façon assez claire la médiocrité et la répétitivité des *musicals* du passé¹². De plus, alors que nous sommes en 1952 et que la comédie musicale, genre qui a beaucoup évolué depuis les années 1930, repose désormais sur des formules bien rôdées, il est tentant de penser que le regret de ne pas être un véritable acteur concerne non seulement Don Lockwood, mais Gene Kelly lui-même, conscient d'avoir enchaîné des films aux scénarios inconsistants, et d'avoir atteint un moment où la formule du *musical* tend à s'épuiser et demande, pour durer, à être revitalisée.

Un rapide retour aux débuts à Broadway devrait nous permettre d'y voir plus clair. Gene Kelly n'y a fait qu'une courte carrière, son premier succès en tant qu'interprète principal dans *Pal Joey* l'ayant presque directement mené à Hollywood¹³, avec le rôle de Joey Evans, le charmant voyou dont je parlais pour commencer, que reprendra plus tard Frank Sinatra dans *La Blonde ou la Rousse* (*Pal Joey*, George Sidney, 1957). Le spectacle le fait repérer par David Selznick mais celui-ci, ne trouvant pas de projet approprié, vend à la MGM la moitié du contrat de Kelly, qui tourne alors *For Me and My Gal* (Busby Berkeley, 1942) avec Judy Garland, et se dit surpris du succès que remporte le film (« Je suis encore persuadé que j'étais bien meilleur sur scène¹⁴ »). Une partie de la critique partage ce point de vue ; le jeu de Kelly, par exemple, ne fait pas grande impression sur Bosley Crowther, le critique du *New York Times* :

Mr. Kelly, who has a dancer's talents, has been pressed a bit too far in his first film role. He has been forced to act brassy like Pal Joey during the early part of the film, and then turn about and play a modest imitation of Sergeant York at the end. The transition is both written and played badly. Mr. Kelly gets embarrassingly balled up¹⁵.

¹² Comme le suggère Peter N. Chumo II, il est vraisemblable en tout cas que c'est au *musical* en général que pense Cosmo Brown lorsqu'il dit « *Hey, why bother to shoot this picture? Why don't you release the old one under a new title? If you've seen one, you've seen 'em all* » [« Eh, pourquoi s'embêter à tourner ce film ? Pourquoi ne pas simplement ressortir l'ancien sous un nouveau titre ? Quand on en a vu un, on les a vus tous. »] (Peter N. Chumo II, « Dance, Flexibility, and the Renewal of Genre in *Singin' in the Rain* », *Cinema Journal*, vol. 36, n°1 (Autumn, 1996), p. 39-54).

¹³ Auparavant Kelly a été acteur et chorégraphe dans *Leave It to Me* (1938-1939) et dans *One for the Money* (1939), puis dans *The Time of Your Life* (1940) et en 1941-1942 dans *Best Foot Forward*.

¹⁴ Tony Thomas, *Gene Kelly*, op. cit., p. 25.

¹⁵ « M. Kelly, qui a des talents de danseur, a été poussé un peu trop loin dans son premier rôle à l'écran. On l'a obligé à jouer sur un mode tapageur, comme Pal Joey, pendant la première partie du film, puis à se transformer en une modeste imitation du Sergent York à la fin. La transition étant à la fois mal écrite et mal jouée, M. Kelly se prend les pieds dans le tapis d'une façon assez embarrassante. » (« *For Me and My Gal* », a Musical Moving Picture Concerned With Vaudeville, Makes Its Appearance at the Astor, » Bosley Crowther, *The New York Times*, 22 octobre 1942.)

Kelly a dit en de nombreuses occasions que – même s’il se voyait avant tout comme danseur et chorégraphe, et acteur parce qu’il ne pouvait pas faire autrement – il se trouvait meilleur acteur à la scène qu’à l’écran, où il n’avait pas la possibilité d’affiner son jeu. Il est difficile pour autant d’en conclure qu’il était frustré de ne pas avoir fait carrière à Broadway : le prestige lié à la scène, la maturité de spectacles s’adressant à des publics plus sophistiqués, enfin la liberté offerte aux comédiens de déployer leurs qualités dramatiques, ne sont visiblement pas des valeurs que Kelly a privilégiées. Il est certain en revanche au vu de sa carrière qu’il n’a jamais voulu rester un exécutant, si brillant soit-il, et a rapidement pris en charge les aspects qui lui assuraient le plus grand contrôle sur ses films : la chorégraphie, la production et la réalisation. En termes de maîtrise, en effet, le cinéma sert mieux ses ambitions, d’abord parce qu’il lui offre la possibilité d’être l’homme-orchestre qu’il n’aurait pas pu être au théâtre, ensuite parce que, si lui-même était sûr de ne pas briller par son jeu à l’écran, il appréciait les ressources techniques du cinéma et tout ce qu’elles lui permettaient.

En témoigne *Cover Girl*, le film qui fait de lui une star, dans lequel est remise sur le métier l’idéologie du *hard work*. Dans le rôle de Danny McGuire, patron d’un petit cabaret de Brooklyn dont les danseuses rêvent toutes de Broadway, Kelly défend son idée de la perfection et recommande à ses *girls* en quête de succès de compter sur le travail plus que sur leurs charmes. L’intrigue oppose le dynamisme du spectacle à la pose des couvertures de papier glacé, pour lesquels les éditeurs de magazines cherchent des modèles certes rayonnants, mais figés par la photographie qui met en valeur leur beauté plus que leur talent. Le film n’offre que peu d’occasions d’exploits chorégraphiques à Gene Kelly ; de ce fait, le numéro qui a le plus marqué les mémoires est l’« Alter Ego » déjà cité, dans lequel il est seul avec lui-même, et dont il a raconté à quel point il avait été techniquement difficile à réaliser¹⁶.

Compte tenu des progrès accomplis en matière d’effets spéciaux, cette technicité est certes difficile à apprécier pleinement de nos jours. Ce qui est repris ici est pourtant un motif visuel typique de certains films des années 1940, les films de fantômes servis notamment par des surimpressions et autres techniques sur lesquelles s’émerveillait en son temps André Bazin¹⁷. Mais l’intérêt est ailleurs, et surtout dans le fait que ce numéro consacre la solitude de l’acteur-danseur, qui devient dès lors un aspect majeur

¹⁶ La séquence « Alter Ego » est visible sur You Tube (consultée le 27 septembre 2017).

¹⁷ André Bazin, « Vie et mort de la surimpression », *L’Écran français*, 8, 22 août 1945, repris dans certaines éditions de *Qu’est-ce que le cinéma ?*

de l'identité artistique de Kelly. Cela a été également souvent remarqué : parallèlement aux duos, trios et autres numéros de groupe euphoriques, il n'est pas rare que le personnage interprété par Gene Kelly se retrouve seul, rêveur et mélancolique, souvent pour un prétexte sentimental. Ce préambule ouvre les grands ballets de Broadway : « Un Américain à Paris » dans le film du même nom, ou plus clairement encore « *A Day in New York* » dans *Un jour à New York*, numéro qui semble littéralement l'entraîner sur la scène de Broadway, sinon tout à fait seul, du moins loin de ses acolytes, puisque leurs interprètes, les acteurs Frank Sinatra et Jules Munshin, disparaissent pendant le ballet pour laisser place à des danseurs. Dans *Beau Fixe sur New York (It's Always Fair Weather)*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1955), il est seul dans la foule des passants, célébrant sur un mode plaisamment narcissique la joie d'être amoureux (« *She likes me, so I like myself* »). Le désir de rompre avec les structures traditionnelles de la danse de couple ou de groupe se manifeste encore par la recherche de partenaires non humains, notamment la danse avec la souris Jerry dans *Escale à Hollywood (Anchors Aweigh)*, George Sidney, 1945), procédé qui ira plus loin encore dans *Invitation à la danse (Invitation to The Dance)*, Gene Kelly, 1956) dont un des segments mêle animation et prise de vues réelles.

On voit bien dans ces occasions que le perfectionnisme de Kelly ne s'accommode pas d'un partage de la vedette. Si Kelly apprécie à leur juste valeur les numéros de groupe et y apporte tout le soin possible, il apprécie encore plus le fait qu'un film lui offre un ou une partenaire à sa hauteur : Donald O'Connor bien sûr dans *Chantons sous la pluie*, et, pour les « alter ego » féminins, fût-ce aux dépens de la qualité du jeu, Vera Ellen dont Kelly a souvent dit que c'était sa meilleure partenaire (voir par exemple le ballet « *Slaughter on Tenth Avenue* » de *Ma vie est une chanson! Words and Music*, Norman Taurog, 1948). Mais de toute évidence, c'est lorsque Kelly est seul en scène, maître de lui et de sa danse, que s'exprime le mieux son désir de perfection.

En somme il n'y a pas, ni avant ni après *Chantons sous la pluie*, que du *dumb show* : en déployant une parfaite maîtrise de son art, en se donnant des partenaires inédits, Kelly a amplement prouvé la supériorité de son talent pendant toute sa grande période dans le *musical*. Pourtant c'est dans ce film qu'émerge explicitement à son sujet, et pour la première fois, l'opposition entre jeu de scène et jeu d'écran. Mais nous sommes à Hollywood : cette opposition n'aboutit donc pas à un rejet du cinéma, bien au contraire. Dans le scénario, l'échec du premier film sonore est surmonté par le recours au *musical*. Dans le film terminé, la question d'une possible usure du genre musical est balayée par une célébration du genre dépassant en splendeur tout ce qui l'avait précédé, scandée à tous les niveaux par la recherche de la perfection.

Tentons, pour conclure, de comprendre les moyens mis au service de cette célébration.

Elle tient d'abord à la reprise d'un cadre bien connu, celui du « musical de coulisses ». Le *backstage musical*, en effet, ne s'est jamais interrompu depuis les années 1930¹⁸. Mais sa forme a évolué pour s'ancrer dans des contextes plus réalistes et s'est renouvelée au fil des ans. Ici, ce à quoi tendent les efforts de la troupe n'est plus la préparation d'un show mais d'un film de cinéma : cela suppose des ajustements importants, puisque le film, dans cette nouvelle configuration, n'est plus l'objet du spectacle. Au contraire, le film-dans-le-film est le plus souvent tourné en dérision, et les images fictives en noir et blanc, réussies ou ratées, ne sont pour le public source d'aucune satisfaction, comme l'était dans le *backstage musical* traditionnel l'harmonie enfin atteinte du spectacle final. Ici, le vrai film second est ailleurs. Il est, par exemple, dans la densité des effets visuels et narratifs qui composent l'ample ouverture de *Chantons sous la pluie*, laquelle se réfère à tous les genres hollywoodiens, du burlesque muet au *cartoon* et au western. Il est dans les procédés qui convoquent frénétiquement non seulement des motifs de la légende hollywoodienne (soir de première au *Grauman's Chinese Theatre*, arrivée de stars aux costumes extravagants, commentaires des potineuses), mais les ressources du récit cinématographique : l'empilement des flashbacks, la tension entre les images et la voix *off* de Kelly/Lockwood qui construit un *biopic* mensonger, les *montage sequences* suggérant à pulsations rapides l'évolution d'une vie. Le film second est enfin dans l'éblouissante diversité du spectacle qui se superpose au déroulement de l'intrigue, ensemble formé de numéros si clairement identifiés (vaudeville, *fashion show*, danse acrobatique, burlesque, numéro à grand spectacle, romance sentimentale...) qu'ils pourraient remplir les pages d'un programme de théâtre.

Second élément majeur dans la célébration du genre : le style et le jeu de Donald O'Connor dans le rôle du fidèle Cosmo Brown. Cosmo est désigné dès le début du film comme invisible, et la foule hurlante en attente de célébrités ne reconnaît pas ce visage anonyme, se taisant brusquement quand il apparaît. Cette entrée crée les conditions nécessaires à son fonctionnement tout au long du film en tant que double de Don. Double en partie ridicule puisqu'il tourne en dérision les valeurs de charme et de séduction attachées à Lockwood, mais parfaitement sérieux sur le plan du talent chorégraphique – le rôle devait être confié à Oscar Levant, mais Kelly et toute la troupe ont insisté pour qu'il soit tenu par un comédien-danseur. Le plus impressionnant

214

¹⁸ Voir Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne* [1987], trad. Jacques Lévy, Paris, Armand Colin, 1992 ; Martin Rubin, « Busby Berkeley and the Backstage Musical », in Steven Cohan (ed.), *Hollywood Musicals, the Film Reader*, *op. cit.*, p.53-61.

dans la prestation de Donald O'Connor, plus encore peut-être que son ébouriffante virtuosité dans « *Make 'Em Laugh* » où il est seul, est le synchronisme parfait qui marque notamment « *Fit as a Fiddle* » et « *Moses* ». Jamais Kelly n'a eu un complice aussi proche. Même tonus, même élan, même précision de frappe, O'Connor est son *alter ego* de façon plus convaincante encore que dans *Cover Girl*, car il est à la fois son ombre et son frère en termes sportifs. En témoigne de façon particulièrement vive le numéro « *Moses* » parce que la danse s'y substitue littéralement au langage : c'est lorsqu'un professeur à la pédagogie ridicule prétend former les acteurs du muet aux subtilités de l'élocution que les deux amis donnent la démonstration de danse la plus éblouissante et la plus parfaitement synchronisée. Or le synchronisme accroît l'impression de perfection, parce qu'il multiplie un corps de façon magique, parce qu'il rappelle à la fois le travail de répétition et son dépassement, parce que le dédoublement parfait de gestes identiques, si opposé aux mouvements aléatoires de la vie, semble relever du surnaturel. Pour Gene Kelly, danser avec O'Connor, c'est concrétiser la séquence onirique de *Cover Girl* : danser avec son double, certes, mais un double qui n'est pas un rival, qui lui prête la docilité et la souplesse d'un corps virtuose, et lui permet de consacrer le style athlétique qu'il a imposé en dix ans dans le genre du *musical*.

Le troisième élément, et probablement le plus important même s'il n'est pas le plus visible, se situe au plan du jeu d'acteur. Dans ce domaine aussi, dix ans sont passés. Depuis la critique de *For Me and My Gal* parue dans le *New York Times*, Gene Kelly a atteint son but. Non qu'il se soit transformé en acteur de cinéma, ce qui au fond ne l'aura jamais beaucoup intéressé ; il s'est transformé, plus subtilement, en un acteur de Broadway à l'écran. Comme à la scène, la psychologie et les émotions de son personnage passent par la danse plus que par tout autre forme d'expressivité. Mais dans *Chantons sous la pluie*, le problème n'est plus de savoir s'il est ou non bon comédien. Si Don Lockwood peut mettre ses doutes en scène, c'est justement parce que Kelly, lui, n'éprouve plus aucun de ces doutes. Il sait qu'il danse ses personnages avant de les jouer, et le thème du film (l'épopée comique que constitue la transition du muet au parlant) lui permet de déployer comme un langage accompli sa capacité d'expression chorégraphique. « Quand je danse, je danse », disait Montaigne, dans une formule célèbre qui montrait qu'il était tout entier dans ses actions. Kelly pourrait en dire autant, et dans un sens qui ne serait au fond pas si lointain. C'est dans la performativité de la danse que réside l'ultime perfection.

En somme, si Gene Kelly n'a fait qu'une courte carrière à Broadway, c'est au cinéma qu'il fait sa carrière de théâtre. Ce qu'Hollywood a vu à la scène, c'est son potentiel de

cinéma¹⁹ ; ce que les films déploieront ensuite, c'est son potentiel théâtral, sa capacité à faire une scène d'un décor de cinéma. Le résultat est qu'il estompe symboliquement la frontière entre Broadway et Hollywood. Tous les moyens de cet effacement convergent dans *Chantons sous la pluie*, de façon à la fois plus simple et plus spectaculaire que dans d'autres films, parce que ce n'est plus un film sur « *let's do a show* », mais sur « *let's do a movie* ». Enfin et surtout, Kelly rompt avec son exigeante solitude. Il a certes acquis une indépendance parfaite dans sa supervision de toutes les chorégraphies, et dans sa collaboration avec Donen, si mouvementée qu'elle fût²⁰. Mais il matérialise son double dans la personne de Donald O'Connor, et inscrit son talent d'exception au sein d'une troupe. Le sentiment d'euphorie qu'inspire le film vient en effet notamment du dynamisme constant qu'y insuffle la recomposition des groupes : d'un couple à l'autre, du chœur au duo, au trio, au grand ensemble. Certes, cela n'exclut pas la danse solitaire désormais inséparable du personnage, à savoir la séquence pluvieuse qui donne son titre au film, et qui n'est pas sans évoquer l'« Alter Ego » de *Cover Girl*. Mais Gene Kelly n'a plus besoin d'effets spéciaux sophistiqués, seulement d'un bon système de canalisations qui permet de contrôler l'averse artificielle. La perfection est ici dans la parfaite simplicité et la joie enfantine de l'ensemble, le costume sans recherche, la correspondance entre les sentiments éprouvés et l'euphorie chorégraphique, et le motif de la *street dance* qui, loin de la fantasmagorie de *Cover Girl*, renoue un lien de confiance avec la ville²¹.

Chantons sous la pluie n'est pas pour autant une fin. Gene Kelly tournera encore plusieurs films, dont certains projets qui lui tiennent à cœur comme *Invitation à la danse*, sans renoncer au style qui a fait son image de marque. Une fois terminé son contrat de 16 ans avec la MGM, alors qu'on lui propose des rôles dramatiques, il dit selon ses biographes ne plus avoir envie d'être une star de cinéma ; peut-être en effet ne lui est-il plus possible de l'être sans le chant et surtout la danse qui le portaient au plus

19 Notons cependant que la révélation ne fut pas immédiate, si l'on pense aux commentaires peu flatteurs qui accompagnèrent son premier *screen test* pour Louis B. Mayer, qui l'aurait déclaré « trop petit, trop sexy, peu sympathique, pas du tout pour nous » (« *Too short, too sexy, not sympathetic, not for us* »). Voir Peter Sheridan, « The Dark Side of *Singin' In The Rain* Star Gene Kelly », art. cit. Mais c'est un élément de la légende hollywoodienne que le supposé aveuglement des grands producteurs face aux nouveaux talents ; une anecdote similaire concerne d'ailleurs Fred Astaire.

20 Les relations entre les deux hommes se sont dégradées durablement, au point que Donen a refusé d'être interviewé dans le cadre du documentaire consacré à Kelly, *Anatomy of a Dancer*, au motif que n'ayant rien d'agréable à dire, il préférerait ne rien dire du tout. Voir « **Filmmaker interview: Robert Trachtenberg** », entretien en ligne avec le réalisateur du film, consulté le 27 août 2017.

21 À moins (hypothèse moins optimiste mais qu'il faut rappeler) qu'on ne la voie comme un vol ou un détournement de la culture noire des *hoofers* : voir Carol Clover, « Dancin' in the Rain », *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 4 (Summer, 1995) p. 738.

haut. Non que sa carrière soit terminée, mais ce qui est bel et bien clos est une époque de la comédie musicale organisée autour de personnalités que l'organisation même du système hollywoodien encourageait à exalter l'exploitation fascinée de leur propre talent. Dans l'« Alter Ego » de *Cover Girl*, Gene Kelly affirmait que, tout en faisant les concessions nécessaires aux règles communautaires de la comédie musicale, il n'avait pas de meilleur partenaire que lui-même. Dans *Chantons sous la pluie*, le message est tout autre, au-delà de tout narcissisme : nous savons désormais que le cinéma a mené Gene Kelly vers une perfection que Broadway, sa carrière eût-elle pris un autre cours, ne lui aurait sans doute jamais permis d'atteindre.

Avec mes remerciements à Fanny Beuré.

BIBLIOGRAPHIE

« **Filmmaker interview: Robert Trachtenberg** », entretien en ligne, série « American Masters », PBS, 8 juin 2006.

Dictionnaire critique de l'acteur, théâtre et cinéma, Rennes, PUR, collection « Le Spectaculaire », 2012.

« **Dancing, a Man's Game** », programme NBC du 21 décembre 1958, édité en DVD par The Historic Omnibus Production (2013) (extrait).

« **Any Dance You Can Do I Can Do Better** », émission de télévision non datée, vidéo youtube.

ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne* [1987], trad. Jacques Lévy, Paris, Armand Colin, 1992.

BAZIN André, « Vie et mort de la surimpression », *L'Écran français*, 8, 22 août 1945.

218

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

BRIDSON Cynthia & Sara, *He's Got Rhythm: The Life And Career Of Gene Kelly*, Lexington, University Press of Kentucky, 2017.

CHUMO II, Peter N., « Dance, Flexibility, and the Renewal of Genre in *Singin' in the Rain* », *Cinema Journal*, vol. 36, n°1 (Autumn, 1996), p. 39-54.

CAVELL Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, textes rassemblés par Élise Domenach, traduits par Élise Domenach et Christian Fournier, Paris, Bayard, 2003.

CLOVER, Carol, « Dancin' in the Rain », *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 4 (Summer, 1995).

COHAN, Steven (dir.), *Hollywood Musicals, the Film Reader*, Routledge, London/New York, 2002.

CROWTHER, Bosley, « "For Me and My Gal", a Musical Moving Picture Concerned With Vaudeville, Makes Its Appearance at the Astor », *The New York Times*, 22 octobre 1942.

DONEN, Stanley et Gene KELLY, *Singin' in the Rain*, MGM, 1952.

LACOMBE, Alain et Claude ROCLE, *Cinéma* Hors-série, décembre 1980, « De Broadway à Hollywood. L'Amérique et sa comédie musicale ».

LAUGIER, Sandra (dir.), *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, collection Éthique et philosophie morale, Paris, PUF, 2010.

NAREMORE, James, *Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma* [1988], trad. Christian Viviani, Rennes, PUR, 2014.

RUBIN, Martin, « Busby Berkeley and the Backstage Musical », in Steven Cohan (ed.), *Hollywood Musicals, the Film Reader*, Routledge, London/New York, 2002, p. 53-61.

SHERIDAN, Peter, « **The Dark Side of Singin' In The Rain star Gene Kelly** », *The Sunday Express*, May 2, 2017.

THOMAS Tony, *Gene Kelly*, trad. André-Charles Cohen, Paris, Henri Veyrier, 1976.

VIDOR, Charles, *Cover Girl*, Columbia Pictures, 1944. On peut visionner ici la séquence de l'« **Alter Ego** ».

NOTICE

Jacqueline Nacache enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma à l'université Paris Diderot, dans le cadre du CERILAC (Centre d'études et de recherches interdisciplinaires en lettres, arts, cinéma). Ses travaux ont d'abord porté sur le cinéma hollywoodien classique, envisagé sur le plan des styles, de l'histoire, des genres, du récit (*Le Film hollywoodien classique*, 1995 ; *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, 2001). Ils se sont étendus ensuite aux théories de l'acteur (*L'acteur de cinéma*, 2003), aux rapports entre littérature et cinéma, à l'analyse des discours sur le cinéma (*L'Expérience du cinéma*, co-dir., 2015), ainsi qu'au cinéma français contemporain (*Analyse d'une œuvre : La Reine Margot*, avec Alain Kleinberger, 2015).

RÉSUMÉ

Une des qualités rituellement évoquées au sujet de Gene Kelly est son perfectionnisme en matière chorégraphique. C'est par ce biais qu'on approche ici à son propos la relation entre la scène et l'écran, telle qu'elle se matérialise dans l'espace du film. En effet, alors que Kelly n'a fait qu'une courte carrière à Broadway, son exigence venue de la scène le conduit à considérer parfois qu'il n'a pas de meilleur partenaire que lui-même, par exemple dans le numéro « Alter Ego » de *Cover Girl* (1944). Dans la décennie qui suit, il porte au plus haut point la maîtrise de son art, mais, à travers Don Lockwood, semble douter dans *Singin' in the Rain* de son talent de comédien. Ses doutes sont cependant démentis par la perfection du film, où son jeu dansé comme ses danses jouées montrent qu'il a pleinement réalisé à Hollywood la carrière qui aurait pu être la sienne à Broadway.

Mots-clés

Gene Kelly; perfectionnisme; persona; *Cover Girl/La Reine de Broadway*; *Singin' in the Rain/Chantons sous la pluie*; *backstage musical*

ABSTRACT

One of the qualities ritually mentioned when it comes to Gene Kelly is his choreographic perfectionism. This essay broaches the relationship between stage and screen through the angle of this particular trait. While Kelly's Broadway career was short-lived, the demanding habits he derived from his stage practice sometimes led him to consider he could have no more fitting partner than himself, as suggested in the "Alter Ego" number from *Cover Girl* (1944). Over the following decade, he carried the mastery of his art to the very highest but, through the character of Don Lockwood in *Singin' in the Rain*, appeared to doubt his talents as an actor. Such doubts are, however, given the lie by the perfection of the film, where his dancer's acting and his actor's dances show how thoroughly the career Kelly might have had on Broadway came to be realized in Hollywood.

Keywords

Gene Kelly; perfectionism; actor's persona; *Cover Girl*; *Singin' in the Rain*; *backstage musical*

TABLE DES MATIÈRES

Foreword.....	5
<i>Anne Martina & Julie Vatain-Corfdir</i>	5

PREMIÈRE PARTIE

FORMAL INNOVATION & REINVENTION

Inventer l'opérette cinématographique : les premiers <i>musicals</i> de Lubitsch.....	13
<i>Katalin Pór</i>	13
Narrative realism and the musical. Sutures of space, time and perspective.....	27
<i>Dan Blim</i>	27
How do you deal with a classic? Tradition and innovation in <i>42nd Street</i> and <i>An American in Paris</i>	65
<i>Anne Martina</i>	65
Making of <i>An American in Paris</i> Beyond a re-creation.....	101
<i>Roundtable with the creative team of the award-winning stage production</i>	101

DEUXIÈME PARTIE

FROM SUBVERSION TO SELF-REFLEXIVITY

“Where the devil are my slippers?": <i>My Fair Lady</i> 's subversion of <i>Pygmalion</i> 's feminist ending?.....	111
<i>Aloysia Rousseau</i>	111

Les coulisses du <i>musical</i> :	
de <i>Candide</i> à <i>My Fair Lady</i>	131
Entretien avec Julien Neyer.....	131

“They Begat the Misbegotten GOP”	
<i>Finian’s Rainbow</i> and the US Civil Rights Movement.....	145
James O’Leary	145

Harmony at Harmonia?	
Glamor and farce in <i>Hello, Dolly!</i> , from Wilder to Kelly.....	163
Julie Vatain-Corfdir & Émilie Rault.....	163

Re-defining the musical	
Adapting <i>Cabaret</i> for the screen.....	185
Anouk Bottero.....	185

252

TROISIÈME PARTIE
CHALLENGES TO THE PERFORMERS

“Any Dance You Can Do I Can Do Better”	
Gene Kelly et la quête de la perfection.....	205
Jacqueline Nacache.....	205

“Just go for it, and put the work in”	223
Chita Rivera on her career in musicals.....	223

Danser <i>West Side Story</i> à la scène et à l’écran.....	231
Entretien avec Patricia Dolambi.....	231

Le <i>twang</i> , le <i>belt</i> et les harmoniques de la voix.....	241
Entretien avec Mark Marian.....	241

e-Theatrum Mundi	253
------------------------	-----

E-THEATRUM MUNDI

La collection « *e-Theatrum Mundi* » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (*PRITEPS*), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

DÉJÀ PARUS

La Scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

La Haine de Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

