

Retour de scène : les paradoxes de la théâtralité dans l'adaptation hollywoodienne de *On the Town* (MGM, 1949)

Anne MARTINA, PRAG, Université Paris-Sorbonne

« ... ni scène ni théâtre, simplement la rue. »
Stanley Donen, à propos d'*Un jour à New York*

Considéré comme un paragon de la comédie musicale intégrée, telle qu'elle se développe à Hollywood dans les années 40, *On The Town* (MGM, 1949) reste, pour les critiques, un parfait modèle de transfert médiatique. Rythme plastique, unité stylistique, intégration du chant et de la danse aux séquences narratives : le film de Stanley Donen et Gene Kelly, qui ne garde de l'œuvre pionnière de Broadway¹ que le livret de Betty Comden et Adolph Green profondément remanié, témoignerait à première vue de l'émancipation retrouvée d'un cinéma musical enfin dégagé de ses racines théâtrales. Propagé par les studios, relayé par la presse et la critique, ce discours fut surtout défendu avec ferveur par les auteurs du film. Dans un entretien de 1963 publié dans les *Cahiers du cinéma*, Stanley Donen affirmait ainsi à Bertrand Tavernier : « le sujet [...] était très cinématographique. Il n'y avait ni scène ni théâtre, simplement la rue » (TAVERNIER & PALAS : 4).

Comme en témoignent les propos de l'auteur, réalisme du sujet et naturalisme de l'expression sont régulièrement invoqués pour étayer la thèse de la « révolution cinématographique » opérée par le film. Loin des motifs folkloriques qui investissent les théâtres de Broadway et les écrans de cinéma depuis le fulgurant succès d'*Ok!l!bahoma!* en 1943², *On the Town* s'ancre dans la réalité de l'Amérique contemporaine, à travers le récit des aventures amoureuses de trois marins en permission à New York pendant la seconde guerre mondiale. Cet effet de réel (le souvenir de la guerre est encore vif lorsque la MGM décide d'adapter le *musical* au cinéma), est accentué par les choix de mise en scène, parfois effectués à grand renfort de publicité. Tel est le cas du célèbre tournage en extérieur, dont les studios sauront faire un argument de vente majeur, non sans créer au passage l'un des mythes les plus tenaces du film. Car en guise de

révolution, Donen et Kelly ne font qu'adopter là, comme le rappelle Rick Altman dans son étude séminale du genre, un procédé maintes fois utilisé, de *Hallelujah* (King Vidor, 1929) à *Girl Crazy* (Busby Berkeley, 1943), en passant par *Rose-Marie* (Van Dyke, 1936), *High, Wide and Handsome* (Mamoulian, 1937) et d'autres encore (278). L'argument s'avère d'autant plus fallacieux que le tournage dans les rues de New York ne concerne qu'une cinquantaine de plans, presque tous insérés dans la séquence introductive.

Ce sont surtout les processus complexes de réécriture du spectacle originel qui valent au film le statut d'œuvre hollywoodienne par excellence. Peu réputé pour l'éclectisme de ses goûts musicaux, Louis B. Mayer exige la suppression de la musique de Leonard Bernstein, trop moderne selon lui, et demande à Roger Edens de reprendre l'intégralité de la partition. Edens abandonne les envolées symphoniques, supprime arias (« Lonely Town »), pavanés (« Carnegie Hall Pavana ») et quartets lyriques (« Some Other Time »). Assisté de Betty Comden et d'Adolph Green, librettistes du *musical* de Broadway et auteurs du nouveau scénario du film, il réécrit chaque chanson, substituant à la partition initiale un patchwork de morceaux populaires aux accents de Tin Pan Alley³. La chorégraphie originale de Jerome Robbins subit un sort plus drastique encore. Son savant mélange de ballet classique et de danse jazz, parsemé, comme le note Éliane Seguin, de clins d'œil au boogie-woogie, au blues et aux rythmes latins (187), laisse place à la gestuelle athlétique, volontiers exubérante sinon bouffonne de Gene Kelly, signe d'un optimisme naïf et contagieux. Rejetant la théâtralité douce-amère d'un Robbins, Kelly fait souffler sur chaque séquence un vent de gaieté populaire où le geste dansé, désormais « naturalisé », s'imprègne des idiosyncrasies actérielles de comédiens (Frank Sinatra, Jules Munshin) étrangers à l'art du ballet. Ainsi les chorégraphies de groupe, dans « New York New York », « Prehistoric Man », « On the Town » et « Count on Me », font-elles fi des mouvements traditionnels du ballet classique et de la danse jazz, leur substituant une gestuelle quotidienne (marcher), sinon enfantine (courir, sauter), apte à se couler dans le rythme musical.

La séquence d'ouverture de *On the Town* semble à première vue témoigner des effets de dé-théâtralisation engendrés par la réécriture du spectacle de Broadway. Plaçant le film sous le signe de l'essence même

du cinéma, à savoir le rythme, l'énergie et le mouvement, les trente-quatre plans initiaux opèrent en effet un double processus de décomposition et de recomposition du cadre. Éclaté en une série de lieux non contigus mais iconiques (de Brooklyn Bridge au Rockefeller Center, en passant par Wall Street, la Statue de la Liberté ou Central Park), New York se transforme par le biais du montage en un espace filmique doublement éloigné de l'original quoique immédiatement identifiable. La condensation de l'espace a pour corollaire une compression du temps : trois heures trente exactement s'écoulent en quatre minutes de film. Celle-ci n'entame toutefois aucunement l'effet de réel, le spectateur comblant mentalement les ellipses en même temps qu'il recompose la topographie. Le montage, source de la recreation cinématographique du réel, est ici signe d'une énergie qui va irriguer le film tout entier et que l'enchaînement des plans, par un choix systématique de raccords dans le mouvement, souligne parfaitement. La séquence introductrice met ainsi pleinement en valeur l'élan dionysiaque du rythme, cœur innervant du film, qui réunit de façon rarement égalée les éléments épars du genre en une célébration conjointe du cinéma, de la musique et de la danse.

La musique renforce et prolonge cette cohésion spatio-temporelle de l'ouverture mise en œuvre par le montage. Jetant des ponts entre les plans, elle agit comme un facteur de continuité et d'homogénéisation qui permet paradoxalement de renforcer l'impression de réalité corrélatrice à la mise en mouvement de l'image (CHION : 126). Or, si la musique « de fosse »⁴ ou musique extra diégétique semble en effet assurer cette fonction de soudure de l'espace-temps filmique, tout dilaté ou éclaté qu'il puisse être, la « musique d'écran » et plus précisément la chanson diégétique ne peut assurer l'unité des parties qu'en les localisant. Sa double inscription dans le corps des chanteurs et dans la forme close, linéaire et continue du morceau musical vient contredire la condensation opérée par le montage, introduisant au cœur de la séquence une deuxième temporalité. La voix vient ainsi démentir l'image puisqu'au temps réel de la chanson s'oppose le temps éclaté et recomposé de l'espace filmique. Le corps des acteurs devient dès lors le lieu d'une impossible synthèse. Loin de marquer la « révolution » du genre par un ancrage dans le réel, *Un Jour à New York* s'ouvre sous le signe de l'artifice, les contradictions spatio-temporelles contaminant, par répercussion, la

«réalité» du décor urbain, véritable New York de cartes postales⁵. Comme le souligne très justement Michel Chion, et contrairement aux idées reçues véhiculées par les artisans du genre et souvent propagées par les critiques, «c'est lorsque la comédie musicale [sort] dans la rue, au cours des années cinquante, et se [glorifie] de faire entrer le réalisme dans le genre, qu'elle se [manifeste] étroitement attachée à un modèle théâtral» (91). Ce n'est en effet pas le moindre des paradoxes du genre que de se déréaliser à mesure qu'il se linéarise, et de se rethéâtraliser en s'homogénéisant.

Certes l'artifice explicite de la séquence introductive de *On the Town* ne connote *a priori* en rien le théâtral, ni encore moins, pourrait-on arguer, le retour de la scène. Et pourtant, à l'image du toit parfaitement clos du Rockefeller Building triplement délimité par la topographie (une terrasse rectangulaire), par le mouvement des acteurs (parcours circulaire dans l'espace) et par la mise en scène (un panoramique à 360 degrés), le motif scénique investit le film faisant éclater l'espace filmique en spatialités multiples et hermétiquement closes. Chaque numéro musical se déploie en effet dans un lieu, cadre unique et fermé, destiné à accueillir le spectacle. Le musée, le taxi, la salle de répétition du Carnegie Hall, le toit de l'Empire State Building, les pistes de danse des trois cabarets, l'arrière-salle du Shanghai Club, le « théâtre imaginaire » de Gene Kelly et la scène populaire à Coney Island sont tous des espaces centripètes qui localisent le jeu et focalisent les regards. Si « intégration » il y a, celle-ci ne réside donc pas tant dans l'illusoire absorption du chant et de la danse par le récit, que dans l'inscription de la scène au sein de l'espace filmique et dans sa constante remodelisation cinématographique.

L'on peut identifier, dans *On the Town*, quatre figures majeures de la scène : la scène de théâtre proprement dite (F1), représentation mimétique des scènes de cabaret et du théâtre de foire, et trois figures complémentaires issues de deux modifications principales du modèle, l'une obéissant à un processus de naturalisation (F2 et F3), et l'autre à un processus de stylisation (F4). Nous appellerons ces trois dernières la « scène théâtrale » (F2), la « scène para théâtrale » (F3) et « la scène imaginaire » (F4).

Dégagés des lieux de représentation institutionnalisés, les numéros musicaux se veulent tout d'abord l'expression, naturelle et spontanée, de personnages devenus *performers*⁶. Paradoxalement, comme l'a montré Jane Feuer, le jaillissement va de pair avec la reconstitution d'un espace clos qui enferme le spectacle dans un nouveau lieu de représentation (31-34). Effectués face à un public, « Prehistoric Man », « On The Town » ou « Count on Me » opèrent ainsi un déplacement de l'espace scénique dans un cadre naturel et quotidien qui reproduit la séparation scène / salle du théâtre. Leur lieu d'expression est une scène théâtrale, espace propice aux débordements festifs d'une *performance*⁷ fortement spectacularisée. Fondée sur le renversement permanent des valeurs et des ordres établis, cette théâtralité se teinte, dans *On the Town*, de colorations carnavalesques. En témoigne le numéro du Musée d'Histoire Naturelle, qui réunit en une séquence tous les procédés identifiés par Bakhtine : intronisation bouffonne de l'homme des cavernes, déguisements loufoques et profanation systématique des symboles de la culture d'élite (183-4). Passant les emblèmes de l'autorité au scalpel de la jubilation moqueuse, « Prehistoric Man » transforme le lieu clos et silencieux du musée en scène de music-hall où tout vient se soumettre au changement « détronant » et à la « mort-renouveau » (186). Réinvesties par l'énergie burlesque, les œuvres d'art inertes, objets de contemplation et signes d'une civilisation éteinte, deviennent ob-jets, éléments d'un spectacle qui les fait revivre. L'image du dinosaure cristallise de manière particulièrement poussée l'ambivalence du fonctionnement carnavalesque. Sous les débordements d'une vitalité festive non maîtrisée, l'immense diplodocus s'écroule et entraîne dans sa chute la culture ossifiée qu'il symbolise. Mais en déclenchant une course-poursuite effrénée, l'effondrement du dinosaure relance la mécanique narrative et devient le véritable moteur du récit. La destruction d'un art moribond se fait source d'énergie dramatique. Grâce à elle, le film peut se déployer. Grâce à elle, enfin, les vieux dinosaures seront régénérés.

D'autres numéros musicaux obéissent à un même processus de naturalisation apparente. Intimes cette fois, ils se déroulent sans public diégétique, tel le délicat pas de deux de Gene Kelly et Vera-Allen au Carnegie Hall (« Main Street »), ou les poses du danseur, parfois mélancoliques, souvent lumineuses, l'univers s'animant alors au contact

de son corps en mouvement. C'est toute la gestuelle de Gene Kelly, aérienne et ludique, volontiers histrionique, comme en témoignent les parodies de jeux de séduction avec Jules Munshin juste après la séquence d'ouverture, qui ne cesse de transformer l'espace filmique en vaste scène « para théâtrale »⁸. La salle de répétition du Carnegie (« Main Street »), le quai de Brooklyn et Central Park (« New York New York »), la rue et la station de métro ne sont pas le cadre figé d'une 'performance' qui se donne à lire comme telle, mais le lieu d'un nouveau mode d'expression, de l'ordre de la pose ou de la posture, et de la mise en scène du moi. À la fois théâtre et non théâtre, la marche bondissante de Kelly, dont il fera sa signature dans *An American in Paris*, ses élans inattendus, tous ses micro gestes à mi-chemin entre naturel et stylisation, entre danse et déambulation, opèrent une poétisation du corps qui reste en marge du réel comme en marge du théâtre. De l'ordre du repli, cette gestuelle musicale remodule par extension l'espace dans lequel elle s'insère et donne à voir la scène intime, entre-deux ou zone de passage réunissant « réel » et « imaginaire », « quotidien » et « cérémonial » (DELEUZE : 252).

À l'opposé de ces saynètes ludiques et poétiques, les séquences imaginaires offrent, quant à elles, une dernière modélisation de la scène, caractérisée par une sur-stylisation du décor et une sur-théâtralisation du jeu. Les deux ballets de *On the Town*, projection fantasmatique d'une féminité d'exception (« Miss Turnstile ballet »), ou vision récapitulative et symbolique des méandres du désir (« A Day on the Town »), ont en commun l'espace clos du rêve éveillé, le théâtre intérieur des personnages. Ces séquences déroulent une théâtralité imaginaire, volontiers visionnaire, à mi-chemin « entre fantaisie et fantasme » (LEDOUX : 207).

Plusieurs remarques se dégagent de cette typologie. Tout d'abord, les modalités de la représentation de la scène opèrent selon un principe de différenciation topographique et esthétique opposant réel et imaginaire, espaces « naturels » (le quotidien des personnages) et espaces « fabriqués » (scène à l'italienne et théâtre intérieur). Le recours à des spectacles souvent peu justifiés par l'intrigue entraîne surtout une série de décrochages que la mise en scène, loin d'atténuer, ne cesse de mettre en valeur par une esthétique du tableau : utilisation systématique du plan frontal et des regards caméra ; coïncidence parfaite entre la fin du morceau musical et la clôture du plan ; recours, fréquent chez Donen, à

des décors bidimensionnels et plats. Ces spatialités multiples et éclatées du *musical* hollywoodien mettent ainsi en exergue les pulsions disjonctives d'un genre qui, loin du mythe de la fusion des arts en un tout parfaitement harmonieux, propagé par la presse et les critiques dès les années 40 sous le nom de « comédie musicale intégrée », tire sa raison d'être d'une mise en valeur réussie du chant et de la danse.

La dissémination du motif scénique dans l'adaptation hollywoodienne de *On the Town* atomise en effet le récit en une série de vignettes spectaculaires, non sans mettre en relief, sous la modernité apparente de la trame dramatique héritée du *musical* de Broadway, une structure épisodique issue d'une longue tradition populaire, celle de la revue, du vaudeville et des *tour-of-the-town shows* du XIXe. Ces spectacles séquentiels, hybrides et volontiers parodiques à la structure sommaire (l'arrivée d'un cousin ou d'un touriste de province venu visiter la capitale – on reconnaît là le squelette de *On the Town*) se développent aux États-Unis suite au succès en 1823 d'une pièce anglaise, *Tom and Jerry ; or Life in London*, que W. T. Moncrieff adapte de l'ouvrage de Pierce Egan. Cette pièce suscitera une floraison d'imitations tout au long du XIXe, telles *Appollo in New York* (William E. Burton, 1854) ou *Life in New York ; or Tom and Jerry on a Visit* (John Brougham, 1856), spectacle en lequel l'historien Gerald Bordman voit un lointain mais certain précurseur des revues du XXe siècle (1985 : 7-10). Les deux versions de *On The Town* doivent se lire à l'aune de cette longue tradition qui, des *Tom-and-Jerry shows* du XIXe aux grandes revues à thème des années 30, en passant par les spectacles parodiques de John Murray Anderson des années 10 et 20 (*The Greenwich Village Follies*), privilégie la souplesse du format pour laisser libre cours à la performance. La trame rudimentaire des *tour-of-the-town shows*, prétexte à l'insertion de gags, de danses et de chansons, laissera ainsi progressivement place à des spectacles dénués de toute intrigue, fondés, comme dans le vaudeville et maintes revues du début du siècle, sur une simple succession de numéros.

C'est à cette tradition, séquentielle et parodique, que viennent puiser les sketches musicaux de Comden et Green lorsqu'ils montent avec leur petite troupe des bien nommés « Revuers »⁹ leurs premiers spectacles au Village Vanguard en 1938, rejoués entre 1940 et 1942 à la radio, puis reformulés voire recyclés dans leurs livrets et scénarios. L'on trouve ainsi

pêle-mêle dans diverses émissions de mars à mai 1940 des gags sur le métro new-yorkais, les affiches publicitaires et le vandalisme qui nourriront quatre ans plus tard leur *musical* de Broadway, et des parodies de spectacles scéniques et cinématographiques qui serviront de boîte à idées, sinon de brouillon, lors de l'écriture de *Singin' in the Rain* (COMDEN & GREEN Papers : f 5, 6, 8). Une lecture attentive des manuscrits radiophoniques de Betty Comden et Adolph Green conservés à la New York Public Library permet ainsi d'identifier plusieurs traits caractéristiques qui ancrent les deux auteurs dans cette longue tradition du théâtre populaire américain : un comique volontiers nonsensique, hérité du vaudeville mais désormais teinté de sophistication ; un sens aigu de la parodie et un attrait certain pour une satire loufoque, à défaut d'être mordante, destinée à célébrer autant qu'à railler son objet ; un goût prononcé, enfin, pour les enchaînements absurdes, les revirements burlesques et les associations bouffonnes, selon une esthétique de la dissociation caractéristique des formes séquentielles du théâtre populaire.

Cet « héritage » scénique est toutefois loin de prendre le même visage dans les deux versions du *musical*. Dans la pièce de Broadway, l'unicité du lieu théâtral associée à la musique de Bernstein, faite de reprises, de motifs mélodiques et de transitions instrumentales, assuraient la continuité entre les différents épisodes. Dans la version hollywoodienne, au contraire, l'éclatement de l'espace filmique en spatialités closes, la fréquente mise en abyme de l'écran cadre qui n'a de cesse de souligner les limites du cube scénique, l'abandon de la partition d'origine et l'éclectisme musical qui en résulte, accentuent les déphasages narratifs, transformant le film en une juxtaposition de tableaux. Ce faisant, la réécriture cinématographique de *On the Town* ne défigure pas le spectacle de Broadway : elle le *reconfigure* selon un modèle dramaturgique autre qui puise aux racines mêmes de la scène musicale américaine. Sous l'impulsion de Robbins et de Bernstein, la version théâtrale originelle multipliait les références, de Gershwin à Prokofiev, de la pantomime burlesque des *Keystone Kops* aux arabesques les plus classiques, sous forme de clins d'œil parfois teintés de nostalgie. De ce mélange d'exubérance et de mélancolie l'œuvre tire, aujourd'hui encore, toute sa force poignante, signe d'un théâtre d'exception qui, sous la jubilation des débordements festifs, reconnaît la nécessité de jouir d'un bonheur éphémère et fragile. À

cette théâtralité moderne et synchrétique, fondée sur la référence et le pastiche, Donen et Kelly substituent une théâtralité populaire et disjonctive opérant sur le mode de l'imprégnation. Les formes de la scène populaire américaine ne font plus l'objet de réécritures obliques au sein d'un projet artistique homogène visant à produire un nouveau type de théâtre musical, « a ballet dance play » selon les propres termes de Robbins (JOWITT : 89), mais d'une « remédiation », au double sens de représentation et de réappropriation (BOLTER & GRUSIN : 45-48). Le film de Donen et Kelly se fait ainsi, littéralement, *Tour of the Town*, non sans en déplacer la focale – perspective hollywoodienne oblige. La trame séquentielle imprègne la structure du *musical* en profondeur, au point de transformer les personnages en types (Gabey, héros complexe à la mélancolie fragile, devient un faux dur au cœur tendre, en conformité avec la figure actorale de Gene Kelly, tandis que Chip, parodie du *country bumpkin* dans la pièce d'origine, se fait plus naïf, plus innocent, donc plus séduisant, incarné par Sinatra¹⁰), tout en réduisant la peinture polyphonique d'une métropole où se côtoient dockers, policiers, marins, juges en perdition, nymphomanes, ingénues et prostituées, à la célébration d'une nouvelle *Meadowville*, « épine dorsale » de l'Amérique : la fin heureuse ne s'accomplira donc qu'au prix d'une utopique uniformisation géographique et sociale, corrélat idéologique des propres objectifs commerciaux de la MGM. De la pièce au film, de Broadway à Hollywood, ce sont bien deux conceptions du *musical* qui émergent, chacune fondée sur son propre rapport à la tradition : l'une, synchrétique et polyvoque régénère les anciens modèles par la réinterprétation moderne d'une culture désormais appréhendée dans toute sa diversité ; l'autre, populaire, festive et disjonctive revivifie le genre cinématographique par le biais d'un retour aux racines, non sans faire de l'industrie hollywoodienne l'héritière d'une longue lignée théâtrale. Dérives paradoxales d'un genre qui influenceront durablement la production de part et d'autre de l'Amérique.

BIBLIOGRAPHIE :

Archives

COMDEN & GREEN Papers, Series I, Box 4, folders 5-20, Billy Rose Theatre Collection, The New York Public Library for the Performing Arts.

Filmographie principale

DONEN Stanley & KELLY Gene (1949), *On the Town*, MGM.

Autres films cités

BERKELEY Busby (1943), *Girl Crazy*, MGM.

DONEN Stanley & KELLY Gene (1951), *Singin' in the Rain*, MGM.

MAMOULIAN Rouben (1937), *High, Wide and Handsome*, Paramount.

MINNELLI Vincente (1951), *An American in Paris*, MGM.

VAN DYKE W.S. (1936), *Rose-Marie*, MGM.

VIDOR King (1929), *Hallelujah!*, MGM.

WISE Robert & ROBBINS Jerome (1961), *West Side Story*, United Artists.

Pièces de théâtre

COMDEN Betty & GREEN Adolph (1997), 'On the Town', in *The New York Musicals of Comden & Green*, p.1-84, New York, Applause Books.

Ouvrages de référence

ALTMAN Rick, (1987), *The American Film Musical*, Bloomington : Indiana University Press.

BAKHTINE Mikhaïl, (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

BOLTER Jay David & GRUSIN Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge & London, The MIT Press.

BORDMAN Gerald, (1981), *American Musical Operetta: From H.M.S. Pinafore to Sweeney Todd*, New York & Oxford, Oxford University Press.

BORDMAN Gerald, (1985), *American Musical Revue: From The Passing Show to Sugar Babies*, New York & Oxford, Oxford University Press.

CHION Michel, (1995), *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard.

DELEUZE Gilles, (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit.

FEUER Jane, (1993), *The Hollywood Musical*, 2nd Edition, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

JOWITT Deborah, (2004), *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*, New York, Simon & Schuster.

SEGUIN Éliane, (2003), *Histoire de la danse jazz*, Paris, Éditions Chiron.

Articles

CHARLES Daniel, « Performance art », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, 2008.

LEDoux Aurélie, « Rêves d'un 'ailleurs' : comédies musicales et films psychanalytiques », p.199-208, in *Ligeia*, n°61-61-63-64, (Juillet-Décembre 2005), P.-L. Thivat (ed), Dossier Image Cinéma.

TAVERNIER Bertrand & PALAS Daniel, « Entretien avec Stanley Donen », p.1-18, in *Cahiers du cinéma*, n°143, (mai 1963).

Notes :

¹ Joué à Broadway entre décembre 1944 et février 1946, *On the Town* est le fruit d'une étroite collaboration entre J. Robbins, chorégraphe et concepteur du ballet *Fancy Free* dont fut tiré le *musical*, L. Bernstein, qui écrit la partition originale, B. Comden et A. Green, auteurs du livret, et G. Abbott, qui signe la mise en scène. Fait rare à l'époque, les dirigeants de la MGM achètent les droits quatre mois avant la première, mais Louis B. Mayer, que le spectacle n'enthousiasme guère, refuse d'en produire une version hollywoodienne. *On the Town* ne sera adapté que cinq ans plus tard, presque intégralement réécrit par Comden et Green.

² Par motifs folkloriques, nous entendons les éléments dramatiques et spectaculaires qui font référence à un passé culturel américain idéalisé. La multiplication de ces motifs (chansons populaires, danses traditionnelles et autres rituels collectifs) et leur organisation en un système « sémantico-syntaxique » destiné à célébrer le mythe d'une Amérique rurale et communautaire donne lieu à ce que Rick Altman a appelé la « comédie-folklore » ou *folke musical* (ALTMAN : 272-327). Selon le critique, ce sous-genre se développe conjointement à Broadway et à Hollywood durant les années trente (298). Il ne s'impose toutefois durablement qu'à partir du début des années quarante, suite au succès d'*Oklahoma!*, que Rouben Mamoulian met en scène en 1943 (305-6). Le triomphe de cette « opérette vernaculaire » ou « *folke operetta* », comme certains critiques caractérisent alors le *musical* de Rodgers et Hammerstein (BORDMAN 1981 :149-50), et la vague de nostalgie qui envahit l'Amérique en ces années de guerre, suscitent une floraison de comédies musicales ouvertement tournées vers le passé. Tel est le cas, au théâtre, de *Blower Girl* (1944), *Carousel* (1945) ou encore, quoique sur un mode plus ludique, *Annie Get Your Gun* (1946). La production de *folke musicals* atteint son apogée à Hollywood, avec *Meet Me in St. Louis* (1944), *State Fair* (1945), *The Harvey Girls* (1946), *Centennial Summer* (1946),

Summer Holiday (1948), ou encore *Take Me Out to the Ball Game* (1949), pour ne citer que les plus célèbres.

- ³ Tin Pan Alley est le surnom donné au début du XXe siècle à un quartier de Manhattan, au croisement de la 5e avenue et de la 28e rue, puis à partir des années 20 le long de la 42e rue, où se regroupaient les éditeurs de musique populaire. Désigne par extension un type de chanson relativement codifié qui domine la production musicale jusqu'à la fin des années 40.
- ⁴ Au terme de « musique extra-diégétique » (ou « non diégétique »), Michel Chion préfère celui de « musique de fosse, que le spectateur réfère à une fosse d'orchestre imaginaire », par opposition à la « musique d'écran » (terme qu'il substitue à celui de « musique diégétique »), ou musique « pleinement entendue comme émanant d'une source présente ou suggérée par l'action ». (CHION : 189)
- ⁵ L'ouverture de *West Side Story*, de R. Wise et J. Robbins (United Artists, 1961), échappe à ce paradoxe avec une musique instrumentale et non vocale, conjointement de fosse (orchestre extra diégétique) et d'écran (claquements de doigts). Ni cadre musical et rythmique, ni discours enchaîné dans le temps et localisé dans l'espace ne viennent ainsi entraver la liberté du montage dans sa reconstruction du réel.
- ⁶ J'emploie ce vocable dans son sens anglais d'origine : le *performer*, selon OED, « divertit un public en jouant, en chantant ou en dansant sur scène », moins réducteur que les termes français d'acteur, de chanteur et de danseur, afin d'invoquer, en filigrane, la notion contemporaine de *performance* (voir note 7).
- ⁷ 'Performance', ou 'performance art', employé à dessein, dans son sens contemporain, désigne « toute manifestation artistique » dans laquelle l'acte même a « valeur esthétique » (CHARLES). Contre le culte de l'œuvre finie, exposée, institutionnalisée, la performance exalte le processus artistique, le geste créateur en lui-même, un art éphémère vivant, contre la muséification 'mort de l'art'. Parler de *performance* au cinéma peut donc sembler paradoxal. L'œuvre cinématographique, non seulement reproduite et reproductible mais conçue pour la reproduction mécanique, achevée avant d'être projetée, est tout sauf le jaillissement immédiat et la mise en présence de l'œuvre en train de se faire qui caractérise la performance. La comédie musicale, comme l'a souligné Jane Feuer, n'a toutefois cessé de donner l'illusion du surgissement artistique pour mieux dissimuler le travail de production du film dans son ensemble (FEUER : 1-22). Ce que Feuer identifie comme un maquillage de la technique en « bricolage » (4), reprenant l'expression de Levi-Strauss, nous l'analysons comme célébration paradoxale, idéologiquement ambiguë, du geste *performant*.

⁸ J'emprunte l'expression à Gilles Deleuze, bien que je l'emploie ici dans un sens légèrement différent. La « para-théâtralité », selon Deleuze qui l'identifie notamment dans le cinéma de Jacques Rivette, renvoie à des « attitudes secondes », « pures », « libres » de tout rôle et de tout mimétisme. Opérant dans et par le corps, ajoute Deleuze, elles secrètent un « gestus » qui n'est « ni réel ni imaginaire, ni quotidien ni cérémonial, mais à la frontière des deux » (DELEUZE : 252-3). Les séquences para-théâtrales, dans *On the Town*, reposent sur un mélange de réel et d'imaginaire assimilable à une ritualisation du quotidien qui reste en marge du théâtral (postures souvent fugaces, absence de public diégétique et de lieu clairement délimité par la topographie). Le *gestus*, enfin, perd toute dimension sociale et se fait réflexif, renvoyant *in fine* à la figure actoriale de Gene Kelly, à travers ses interprétations successives.

⁹ La troupe originelle des « Revuers » comprenait, outre Betty Comden et Adolph Green, Judy Holliday, qui fera carrière à Hollywood, Alvin Hammer et John Frank.

¹⁰ En témoigne l'ajout d'un morceau musical intitulé non sans humour « You're Awful / Awfully Beautiful » destiné à rétablir les normes de l'amour courtois, jusque-là passablement malmenées par Hildy (jouée par Betty Garrett), qui avait jeté son dévolu sur le jeune provincial.