



Fiche technique	1
Réalisateur L'étoffe des rêves	2
Découpage narratif	4
Récit Au travail	5
Genre C'est le bouquet !	6
Mise en scène Déplacements	8
Décors D'un monde à l'autre	10
Mouvements Marche ou rêve	11
Séquence Emportés par la danse	12
Acteurs Tous ensemble ?	14
Motif Les feux de la rampe	16
Échos Nouvelles alliances	18
Documents Trois portraits de Fred Astaire	20

● Rédacteur du dossier

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*, *AOC*, *Études*, *Trafic...*). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à différents ouvrages collectifs, dont *Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, Les frontières brûlent* (De l'incidence, 2021).

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique



Affiche française pour la version restaurée, 2018 © Warner Bros. Pictures

● Synopsis

Star de la comédie musicale, Tony Hunter connaît un passage à vide. Il n'a plus tourné à Hollywood depuis trois ans, et sa réputation auprès du public est désormais celle d'un ringard. À New York, il retrouve un couple d'amis dramaturges, Lester et Lily Marton. D'un enthousiasme débordant, ceux-ci lui proposent un rôle dans leur nouvelle pièce. Pour la mise en scène, ils songent à Jeffrey Cordova, dont les audaces artistiques les ravissent et qui est à l'affiche de plusieurs spectacles, dont une adaptation d'*OEdipe roi*. La rencontre entre Tony et Jeffrey soulève toutefois quelques inquiétudes. Le metteur en scène entend transformer une intrigue légère en une sombre adaptation du mythe de Faust. Il parvient malgré tout à convaincre le danseur en affirmant que tout, au théâtre, est divertissement. Avec la même habileté, il recrute la ballerine Gabrielle Gerard et son compagnon, le chorégraphe Paul Byrd, et subjugue les mécènes. Les répétitions débutent très vite, non sans difficultés. Tony et Gabrielle peinent d'abord à s'accorder, et Jeffrey multiplie jusqu'au chaos les effets scéniques. La première se solde par un échec cuisant. Pourtant, la troupe n'abandonne pas. Elle décide bientôt de partir en tournée avec un spectacle moins grandiloquent. Les dates et les numéros s'enchaînent jusqu'au retour à New York. Le triomphe est au rendez-vous. Tandis qu'il se rhabille dans sa loge, Tony s'étonne de n'avoir aucune visite. Il s'apprête à repartir comme il était venu, seul. En réalité, l'équipe l'attend pour le féliciter. Tony et Gabrielle s'avouent leur amour. Tous ensemble, ils entonnent l'hymne du film, « *That's Entertainment!* ».

● Générique

TOUS EN SCÈNE (THE BAND WAGON)

États-Unis | 1953 | 1h 52

Réalisation

Vincente Minnelli

Scénario

Betty Comden, Adolph Green

Image

Harry Jackson, George Folsey

Musique originale

Howard Dietz, Arthur

Schwartz

Chorégraphies

Michael Kidd

Direction artistique

Cedric Gibbons, Preston

Ames

Décor des numéros

musicaux

Oliver Smith

Montage

Albert Akst

Producteur

Arthur Freed (MGM)

Distribution

Warner Bros. France

Entertainment

Format

1,37:1, couleur

Sortie

7 août 1953 (États-Unis)

3 février 1954 (France)

Interprétation

Fred Astaire

Tony Hunter

Cyd Charisse

Gabrielle Gerard

Oscar Levant

Lester Marton

Nanette Fabray

Lily Marton

Jack Buchanan

Jeffrey Cordova

James Mitchell

Paul Byrd

Robert Gist

Hal Benton

Réalisateur

L'étoffe des rêves

Si la comédie musicale est son genre de prédilection, Vincente Minnelli marque aussi l'histoire du mélodrame et de la comédie. Avec pas moins de 17 longs métrages réalisés, les années 1950 sont l'apogée d'une œuvre qui n'a cessé d'interroger les puissances de l'art et le passage du temps.

● Esquisses

Né en 1903 dans une famille d'artistes, Lester Anthony Minnelli développe dès l'enfance un talent pour le dessin. À la fin du lycée, faute d'avoir les moyens financiers d'entrer à l'université, il rejoint Chicago, où vivent sa grand-mère et sa tante, une ancienne trapéziste. Le portfolio du jeune homme convainc le designer Arthur Fraser d'en faire son apprenti. Combinant papier mâché et figures en cire, ce dernier s'est rendu célèbre en transformant les devantures du plus grand magasin du Midwest en un vaste théâtre de la marchandise. Bien que bridé dans sa créativité, Minnelli trouve dans les 67 vitrines de Marshall Field's un premier terrain d'expérimentation. Il apprend à soigner les moindres détails de sa mise en scène, notamment la combinaison des couleurs. En parallèle, il suit des cours à l'École de l'Art Institute of Chicago et renoue avec les plaisirs du théâtre, qui lui avait permis, adolescent, de surmonter sa timidité. Quand il n'est pas sur scène, il est dans le public, occupé à croquer acteurs et actrices. Encouragé par ses amis, il commence à vendre ses dessins dans les coulisses, y compris à des interprètes qu'il dirigera par la suite, telles Fanny Brice ou Ethel Barrymore. Il rencontre ainsi le photographe Paul Stone, qui l'embauche en tant qu'assistant-photographe. Dans son studio, Minnelli découvre l'importance de la lumière et étend son réseau social. À cette époque, il devient « Vincente ».

● Rideaux de velours

C'est encore à ses dons de dessinateur que Minnelli doit son recrutement comme créateur de costumes, et bientôt concepteur de décors, par A. J. Balaban et Sam Katz. Les deux hommes possèdent plusieurs salles de cinéma dans la région de Chicago, et leur manière d'attirer le public, dans un marché très concurrentiel, consiste notamment à proposer des intermèdes mêlant vaudeville, revue et musique classique. En 1928, l'entreprise est absorbée par la chaîne Paramount-Publix, dont le principal établissement est à New York. Minnelli ne se fait pas prier pour déménager. Alors que la Grande Dépression plonge dans la misère une part importante de la population américaine, Broadway se distingue par des productions extravagantes, parmi lesquelles les bien nommées *Ziegfeld Follies*. Un film à sketches, cosigné notamment par Minnelli, leur sera consacré en 1945. Pour l'heure, le futur réalisateur illustre une nouvelle édition des *Mémoires de Casanova*, mais se fait surtout remarquer en tant que décorateur pour la revue *The Earl Carroll Vanities*, où il se montre à la fois ingénieux, innovant et économe. En 1933, il est nommé concepteur des costumes et directeur



Vincente Minnelli dans les années 1950 © Warner Bros. Pictures

artistique du Radio City Music Hall. Ainsi que l'explique l'historien Miles Krueger, « chaque semaine, il y avait de nouveaux décors, de nouveaux costumes, de nouveaux ballets, de nouveaux numéros de chorale. Il y avait un chœur d'hommes, des comiques, des acrobates de passage et Dieu sait quoi encore. Le tout pour un ticket à environ 35 cents. C'est ainsi qu'ils pouvaient remplir 7 000 sièges »¹. Entre 1935 et 1940, Minnelli dirige plusieurs comédies musicales à succès – dont la première, *At Home Abroad*, est écrite par Howard Dietz et Arthur Schwartz, auteurs des chansons qui irrigueront *Tous en scène*.

« J'ai le sentiment que les films qui vous accompagnent sont faits de centaines de choses cachées »

Vincente Minnelli

¹ Traduit par le rédacteur du dossier. Mark Griffin, *A Hundred or More Hidden Things: The Life and Films of Vincente Minnelli*, Da Capo Press, 2010, p. 52.



● Écran d'argent

Les débuts de Vincente Minnelli à Hollywood sont timides. Son premier projet, *Times Square*, qui aurait inclus de véritables numéros alors à l'affiche à Broadway, est refusé par la Paramount. Des deux séquences musicales qu'il élabore pour *Artistes et modèles* (Raoul Walsh, 1937), l'une est profondément transformée par le studio, l'autre, un ambitieux ballet surréaliste, est jugée «*trop artistique*» et n'est pas tournée. Minnelli confie au journaliste James Aswell : «*Je reviens tout juste d'Hollywood, où le monde n'est qu'une succession de plateaux. Après des années passées à travailler au théâtre une scène à la fois, j'ai été un peu effrayé à l'idée d'investir un espace d'un demi-kilomètre de long. À mon sens, l'écran en tant que médium pour la comédie musicale n'a pas encore été pleinement investi.*»² Au sein de la MGM, Arthur Freed [Genre] constitue son «*unité*» en débauchant les grands noms de Broadway : Gene Kelly, Stanley Donen, Charles Walters, Robert Alton, Conrad Salinger, Betty Comden et Adolph Green. Freed a été parolier, pianiste-chanteur, compagnon de route des frères Marx. Il s'est surtout fait remarquer pour son travail non crédité d'assistant-producteur durant le tournage complexe du *Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939), l'un des grands succès de l'époque. Non sans peine, il parvient à convaincre un Minnelli échaudé. La «*Freed Unit*» se révélera un espace de liberté extrêmement précieux, tant du point de vue de la création que des mœurs.

● Intégration

C'est en 1943 que Vincente Minnelli a enfin l'occasion de réaliser son premier long métrage. *Un petit coin aux cieux* est une comédie musicale, bien sûr, comme le seront ses deux films suivants, *I Dood It* (1943) et *Le Chant du Missouri* (1944). Sa particularité est d'avoir un casting composé entièrement d'artistes afro-américains – la ségrégation raciale est toujours en vigueur dans les États du Sud, et Hollywood en tient compte en s'adressant à des publics séparés. Le film comporte un

procédé narratif et formel qui deviendra récurrent chez le cinéaste : une séquence de rêve. À ce propos, Gilles Deleuze écrit : «*Jamais autant que chez Minnelli la comédie musicale n'a approché d'un mystère de la mémoire, du rêve et du temps, comme d'un point d'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. Étrange et fascinante conception du réel, où le rêve est d'autant plus impliqué qu'il renvoie toujours au rêve d'un autre, ou bien, comme dans le chef-d'œuvre Madame Bovary, constitue lui-même pour son sujet réel une puissance dévorante, impitoyable.*»³ À partir du *Chant du Missouri*, la danse s'intègre au récit. Elle n'est plus un moment séparé, une pièce rapportée du théâtre, mais, toujours selon Deleuze, «*passage d'un monde à un autre, entrée dans un autre monde, effraction et exploration*». C'est l'une des grandes inventions esthétiques de Minnelli, sensible dans le ballet «*Girl Hunt*», qui se construit, avec son alternance de pertes de conscience et de sursauts, comme un long rêve agité.

● Qu'est-ce qu'un grand artiste ?

Vincente Minnelli a souvent décrit des milieux artistiques, que ce soit celui de la peinture (*Un Américain à Paris*, 1951; *La Vie passionnée de Vincent van Gogh*, 1956), de la littérature (*Kismet*, 1955; *Comme un torrent*, 1958), du cinéma (*Les Ensorcelés*, 1952; *Quinze Jours ailleurs*, 1962) ou encore du théâtre (*Le Pirate*, 1948; *Un numéro du tonnerre*, 1960). Faut-il voir là un auto-portrait sans cesse retouché ? Ce serait certainement réducteur.

En considérant *Tous en scène*, les élèves pourront réfléchir à sa conception de l'art. Comment décrire le projet de Jeffrey Cordova ? Quelles sont les raisons de son échec ? Pourquoi la seconde version de *Tous en scène*, qui semble moins ambitieuse, est-elle présentée comme une réussite ? Selon quels critères ? Le finale de *Tous en scène* n'est-il pas un de ces tours de force dont Cordova pourrait s'enorgueillir ? Quelle relation le spectateur peut-il dès lors établir entre l'art de Cordova et celui de Minnelli ? S'agit-il seulement de faire la satire du personnage ? Après tout, il se révèle capable d'entendre la critique – et même de revenir à l'enfance de la comédie musicale, à travers un duo de claquettes. Pour Minnelli, la grandeur du cinéma hollywoodien semble se loger dans son absence de prétention : il mêle le majeur et le mineur, le savant et le populaire sous un nom qui est la modestie même, tant il ne paraît désigner qu'un effet fugitif, un détour : le divertissement.

2 Op. cit., p.78.

3 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 87.



Découpage narratif

- 1 LE CREUX DE LA VAGUE**
[00:00:00 – 00:09:12]
Une canne et un haut-de-forme sont mis en vente aux enchères, sans succès. Leur ancien propriétaire, le comédien Tony Hunter, n'est plus à la mode. En chemin pour New York, celui-ci surprend une conversation entre deux hommes évoquant justement sa déchéance. Bien que familier d'Ava Gardner et encore reconnu par les journalistes, Hunter va de vexation en humiliation. Remontant le quai de la gare, il chante «*By Myself*». Dans le hall, il est accueilli avec enthousiasme par Lester et Lily Marton, un couple d'amis dramaturges.
- 2 NEW YORK, VILLE ÉLECTRIQUE**
[00:09:13 – 00:17:40]
Tandis que le trio remonte la 42^e Rue, Lester et Lily décrivent leur nouveau projet de comédie musicale. Tony semble distrait. Il ne reconnaît plus le quartier, dont la plupart des théâtres ont disparu. Resté seul suite à un incident mineur, il entre dans une arcade de jeux. Avec l'homme qui lui cire les souliers, il entame le numéro «*Shine on Your Shoes*».
- 3 L'ART DU DIVERTISSEMENT**
[00:17:41 – 00:31:01]
Les trois camarades assistent depuis les coulisses à une représentation d'*OEdipe roi* mis en scène et interprété par Jeffrey Cordova. Après la pièce, Lester et Lily racontent leur livret à Tony et Jeffrey. L'histoire serait celle d'un auteur de livres pour enfants qui gagne sa vie en écrivant en parallèle des récits policiers violents. Jeffrey y entend une analogie avec le mythe de Faust. Il imagine une adaptation grandiose. Tony ne se sent plus à sa place, mais il est rassuré lorsque Cordova explique que tout au théâtre est divertissement. Ensemble, ils chantent «*That's Entertainment!*».
- 4 POUVOIR DE CONVICTION**
[00:31:02 – 00:44:56]
Au milieu de la nuit, Cordova convoque le chorégraphe Paul Byrd. À force de ruses, il le persuade de mettre en scène les numéros dansés et, surtout, de laisser jouer sa compagne, la ballerine Gabrielle Gerard. Après une soirée à l'opéra, où Gabrielle tient le premier rôle, tout le monde se retrouve chez le metteur en scène. Celui-ci s'emploie, avec la grandiloquence qui le caractérise, à convaincre des mécènes. Premières prises de bec entre Tony et Gabrielle, chacun se croyant mal considéré par l'autre. Rattrapés par Jeffrey au moment où, furieux, ils allaient repartir, ils se retrouvent contraints de collaborer.
- 5 DES RÉPÉTITIONS EXPLOSIVES**
[00:44:57 – 00:52:28]
Après un discours de Cordova sur la puissance de la création, le travail commence. Casting, essais d'effets pyrotechniques, répétitions du texte, mise en place de la chorégraphie. Les tensions sourdent entre Gabrielle et Tony, jusqu'à ce que celui-ci claque la porte. Lester et Lily se disputent également.
- 6 AU CLAIR DE LUNE**
[00:52:29 – 01:09:25]
Furieux, Tony saccage sa chambre d'hôtel. La querelle avec Gabrielle, venue présenter ses excuses à la demande de Tony, est soudain relancée. Mais les deux artistes finissent par comprendre l'origine de leur mésentente. Ils éprouvent, l'un à l'égard de l'autre, un sentiment d'infériorité lié à leur milieu social et au genre de danse qu'ils pratiquent. Ils sortent alors dans les rues de New York, puis dansent pour la première fois ensemble au clair de lune, à Central Park («*Dancing in the Dark*»). Les répétitions sont toujours chaotiques, mais cela n'en renforce que davantage la complicité entre Tony et Gabrielle.
- 7 FOUR ET REPRISE**
[01:09:26 – 01:23:06]
La première arrive enfin. Les mécènes sont impatients, la rumeur annonce un nouveau tour de force de la part de Jeffrey. Hélas, le spectacle est un four si absolu que personne ne se rend à la fête prévue après la représentation, hormis Tony, qui y passe en coup de vent. De retour à l'hôtel, celui-ci entend de la musique dans le couloir. La troupe s'est réunie. On trinque, on chante. Puis l'ambiance redescend soudain, et Lester se demande pourquoi tant de talents rassemblés n'ont pas été en mesure de faire un bon spectacle. Tony contacte Jeffrey par téléphone, lui indiquant un changement de direction drastique. Le metteur en scène, qui n'était pas au bout du fil, a malgré tout entendu la proposition : il était en effet arrivé dans la chambre à l'insu de tous. Il accepte. Paul ne veut plus suivre le spectacle. Il tente d'entraîner Gabrielle avec lui, mais elle refuse.
- 8 LA TOURNÉE**
[01:23:07 – 01:33:46]
Les numéros et les villes s'enchaînent. Interprété par Gabrielle, «*New Sun in the Sky*» annonce le renouveau du spectacle. Tony et Jeffrey ressuscitent pour leur part un numéro plus classique de claquettes, avec la canne et le haut-de-forme qui, au début du film, étaient le symbole de la désuétude du danseur. S'ensuivent «*Louisiana Hayride*» et «*Triplets*», là encore d'inspiration légère, voire burlesque. Entre les deux numéros, Lester pousse Tony à parler de ce qu'il ressent pour Gabrielle.
- 9 LE CLOU DU SPECTACLE**
[01:33:47 – 01:47:38]
The Band Wagon arrive à New York. Tony et Gabrielle se croisent au niveau de l'entrée des artistes. Leur attirance mutuelle devient plus évidente, même si Gabrielle, toujours en couple avec Paul, se dérobe. Inspiré par l'univers du roman noir, le numéro «*Girl Hunt*» suit les pérégrinations d'un détective privé (Tony) aux prises avec un gang mené par une femme fatale (Gabrielle). La pièce est un succès.
- 10 LE SPECTACLE CONTINUE**
[01:47:39 – 01:52:16]
Dans sa loge, Tony s'inquiète de n'avoir aucun visiteur. Mais, alors qu'il s'appête à partir en chantant «*By Myself*», il découvre que la troupe est réunie pour lui rendre hommage. Gabrielle lui déclare sa flamme. Ils s'embrassent. Tout le monde célèbre en chanson les beautés du divertissement.

Récit

Au travail

La comédie musicale repose sur l'articulation entre des numéros chantés et/ou dansés et un récit. De ce point de vue, *Tous en scène* propose une configuration singulière, entre autonomie et intégration du spectacle à la trame narrative.

● Variété

Le film de Vincente Minnelli peut se résumer de différentes manières: l'une consisterait à dire qu'il raconte l'histoire d'une comédie musicale, *The Band Wagon*, qui se fait, se défait et se refait. Au départ, le projet de Lester et Lily Marton est centré sur les tribulations d'un auteur de livres pour enfants gagnant sa vie grâce à l'écriture, en parallèle, de romans policiers violents.

Si la mise en scène de Jeffrey Cordova exagère la noirceur de l'argument pour le tirer vers le mythe de Faust, la proposition de Tony Hunter ne semble guère plus fidèle. Dans sa dernière partie, le film enchaîne les morceaux sans la moindre cohérence, que ce soit au niveau des personnages, des lieux ou des thèmes. Le numéro «*Triplets*» pourrait bien être une survivance de l'univers enfantin et «*Girl Hunt*» du genre «noir», mais la figure de l'écrivain, qui permettait de raccorder ces imaginaires, a disparu. Et il est difficile de saisir ce qui motive la présence de «*New Sun in the Sky*» ou de «*Louisiana Hayride*» – si ce n'est un commentaire détourné sur l'état des protagonistes (Gabrielle s'apprête à changer de vie) et de la troupe (elle est en tournée).

Plutôt que l'accomplissement d'une idée, *Tous en scène* montre ainsi la transformation totale de celle-ci par ses interprètes. Ce faisant, la logique narrative cède le pas au pur plaisir de l'attraction: le passage de ville en ville, avec ses plans de train, tient surtout de la ponctuation, à la manière d'un baisser de rideau. L'essentiel est d'offrir aux spectateurs – fictifs et réels – une diversité de décors, de costumes, d'atmosphères, de mélodies ou encore de styles de danse. Minnelli renoue alors avec un cinéma des premiers temps foncièrement hétéroclite, notamment en raison de ses conditions d'exploitation. À la façon des programmes de variétés durant lesquels s'entrechoquaient films, farces, actualités ou chansons illustrées, il n'y a plus ni causalité, ni linéarité, mais une juxtaposition débridée de numéros provoquant une débauche de sensations.

● Spirale

Le récit est toutefois plus qu'un prétexte. Tandis qu'à la fin, Tony s'apprête à quitter sa loge, étonné que personne ne soit venu le saluer, il reprend la chanson «*By Myself*», déjà entonnée lors de son arrivée à New York. La boucle paraît se boucler sur la solitude irrémédiable de l'artiste. Néanmoins, les arrangements mettent en valeur les percussions sautillantes et non plus les cordes mélancoliques, et le chant même de l'acteur laisse entendre un regain de vitalité. De la même façon, «*That's Entertainment!*» devient, au moment de sa reprise, davantage qu'une déclaration de principe, le constat d'une expérience: «*Le monde est une scène, la scène est un monde de divertissement.*» En somme, le travail aura produit par lui-même des effets chez les personnages, les aura transformés. Cordova a abandonné son penchant pour la boursouffure et la grandiloquence. Gabrielle s'est émancipée de la tutelle oppressante de Paul. Tony est parvenu à échapper à



l'obsolescence en intégrant une troupe composée en grande partie de danseurs plus jeunes que lui. Ce retour en grâce culmine dans sa relation avec Gabrielle. Non seulement ils ont réussi à s'accorder, mais ils sont tombés amoureux. La beauté de *Tous en scène* est d'avoir rendu indissociables l'amour du travail et le travail de l'amour. Chaque numéro devient la manifestation d'une puissance créatrice qui est à verser aussi au compte du récit et des personnages.

● Un four

La première de *The Band Wagon* se solde par un échec sans nom – et presque sans image. Pourquoi Vincente Minnelli ne montre-t-il rien de cette représentation? À partir des répétitions, que peut imaginer le spectateur? Comment le cinéaste suggère-t-il le désastre?

Le chœur est le même que celui entendu durant *Cédipe roi*, confirmant le glissement du projet de la comédie à la tragédie, et les dessins au fusain enchaînent les motifs lugubres. Le premier est inspiré par une toile d'Arnold Böcklin, *L'île des morts* (1886), le second représente un crâne animal perdu dans le désert. L'apparition d'un œuf, avec une musique teintée d'ironie, relève pour sa part du calembour visuel: «*to lay an egg*», soit «pondre un œuf», est l'équivalent anglo-saxon de «faire un four». Durant la fête, Tony dira qu'il a eu assez de «*deviled egg*» (littéralement, un œuf mimosa) pour la soirée. Cet «œuf endiablé» («*devil*» signifiant «diable») fait bien sûr référence à Jeffrey et à son rôle de Méphistophélès.

Arnold Böcklin, *L'île des morts*, 1886
© Alte Nationalgalerie, Berlin





Genre

C'est le bouquet!

Pour comprendre le rapport que *Tous en scène* entretient avec le genre de la comédie musicale, il est utile de retracer les grandes étapes de sa genèse. Avant d'être l'œuvre des scénaristes ou du réalisateur, le film est le fruit d'un système de production.

● Catalogue

Nommé en 1939 à la tête d'une unité de production au sein de la MGM, Arthur Freed sera à l'initiative de nombreuses comédies musicales parmi les plus remarquables de l'histoire du cinéma : *Le Chant du Missouri* (1944) et *Gigi* (1958) de Minnelli, *Un jour à New York* de Stanley Donen et Gene Kelly (1949), *Mariage royal* de Donen (1950)... Apparue sur les planches au début du XX^e siècle, le genre mêle comédie, chant, danse et claquettes, se distinguant du ballet, de l'opéra, de l'opéra-bouffe ou de l'opérette, notamment par son intégration de musiques « nouvelles » comme le jazz. *Tous en scène* trouve son origine dans la volonté de Freed de construire un film à partir d'un catalogue de chansons, comme il l'avait fait pour *Un Américain à Paris* de Minnelli (1951) et *Chantons sous la pluie* de Donen et Kelly (1952). Il se tourne vers les compositions d'Arthur Schwartz et Howard Dietz, ce dernier se trouvant également être le chef de publicité de son unité. « *I Love Louisa* » retient l'attention de Freed, au point qu'il donne à ce projet encore très vague le même titre. Dans le film, c'est d'ailleurs cette chanson comique qui redonnera à la troupe le plaisir de jouer ensemble, impulsant la refonte du spectacle – comme une trace du processus créatif réel. Freed réunit

les principaux chefs de poste (outre Minnelli et Astaire, les scénaristes Comden et Green, le chorégraphe Michael Kidd, le décorateur Oliver Smith...) afin qu'ils développent les différentes dimensions de l'univers fictionnel. En parallèle, il sélectionne des morceaux écrits pour six revues différentes de Broadway entre 1923 et 1937. Celles-ci n'offrent encore aucune ébauche d'intrigue ou de personnages. Si « *Shine on Your Shoes* » ou « *Dancing in the Dark* » s'intégreront avec délicatesse à la trame du récit, il résulte aussi de ce mode de fabrication caractéristique des studios une quasi-autonomie de certains numéros (la succession finale de « *New Sun in the Sky* », « *Louisiana Hayride* », « *Triplets* »... [Récit]). *The Band Wagon* n'est donc pas une adaptation du spectacle homonyme dans lequel jouèrent Astaire et sa sœur Adele en 1931, même si certaines chansons en sont issues. Mécontent du titre *I Love Louisa*, Freed a en fait racheté les droits d'usage du titre à la 20th Century Fox – pour la somme rondelette de 10 000 dollars.

● Éloge de la spontanéité

Relatant la création d'un spectacle, le *backstage musical* est un sous-genre essentiel de la comédie musicale. À la suite de *Chanteur de jazz* (Alan Crosland, 1927), de nombreux longs métrages s'intéressent à l'univers de Broadway, du vaudeville, des boîtes de nuit, du cirque ou, dans une moindre mesure, de la radio et du cinéma. La raison en est en partie technique et commerciale : montrer un spectacle, en particulier de claquettes, est le plus sûr moyen de rendre sensible la synchronisation de l'image et du son. Par la suite, le succès de *42^e Rue* (Lloyd Bacon, 1933) fixe un schéma narratif : la mise en parallèle du développement d'un spectacle dont le film montre les répétitions et la concrétisation, et des relations

amoureuses hors scène. Trois films écrits par Betty Comden et Adolph Green, et produits par la *Freed Unit*, donnent au *backstage musical* une tournure pleinement réflexive: *Entrons dans la danse* (Charles Walters, 1949), *Chantons sous la pluie* et bien sûr *Tous en scène*. Chacun oppose en effet des performances qui échouent à séduire le public à d'autres qui le ravissent immédiatement. Une définition de l'art apparaît ainsi par contraste. Selon la théoricienne Jane Feuer: «[L]e mythe du divertissement se constitue par une oscillation entre démystification et re-mythification»¹. Le public prend plaisir à découvrir ce qui se passe dans les coulisses – et tout particulièrement ce qui se passe mal, que ce soit en termes de relations de travail ou de technique.

Mais il ne s'agit jamais d'en rester là. L'aura du spectacle est restaurée d'une façon paradoxale, non par un surcroît de travail, mais par le surgissement impromptu de numéros parfaitement exécutés. La spontanéité devient un critère esthétique majeur. Regardée depuis les coulisses par Tony et ses amis, c'est-à-dire depuis une perspective souvent démystificatrice, l'adaptation d'*Œdipe roi* par Cordova frappe d'emblée par sa prétention, sa lourdeur, sa surcharge. Le metteur en scène s'avère lui-même toujours en représentation, soit qu'il répète des formules déjà dites (sur Bill Robinson et Bill Shakespeare), soit qu'il demande à son assistant de noter ses tirades (dans le but, donc, de les répéter). Il ne laisse aucune part à l'improvisation, à la vie, à la joie, et c'est fort logiquement qu'il se retrouvera prisonnier de la multitude de câbles que son spectacle exige. À cet égard, l'usage qui est fait de «*Somethin' to Remember You By*» est frappant. La chanson accompagne Tony de la fête ratée après la première jusqu'à sa chambre d'hôtel. D'abord interprétée de façon conventionnelle et presque mécanique par un orchestre, elle est arrachée à la convention sociale par le chant, plus brouillon mais infiniment plus sincère, des jeunes acteurs et actrices de la troupe. La sincérité et la chaleur que Tony perçoit alors le convainc de ne pas abandonner le spectacle.

● Le genre des genres

Si *Tous en scène* se caractérise par son mélange des genres, le ton dominant reste celui de la comédie. L'humour naît tout à la fois des situations (la stupéfaction de la troupe à mesure que Jeffrey amplifie et déforme le projet initial face aux financiers), des dialogues (les échanges caustiques entre Tony et Gabrielle) et des caractères (l'hypocondrie de Lester, la grandiloquence de Jeffrey). La première interprétation de «*That's Entertainment!*» puis le numéro «*Triplets*» relèvent du burlesque, quand l'histoire entre Tony et Gabrielle emprunte certains tropes de la comédie romantique (l'attirance des contraires, la femme réservée, la sérénade au clair de lune...). En tant que relecture distanciée du film noir, le ballet «*Girl Hunt*» participe également de cet élan comique. Il faut néanmoins indiquer que son but n'est pas de faire rire, plutôt sourire. La parodie guette, notamment à travers le monologue du détective privé et l'air de dur à cuire que se donne Tony, mais l'action est prise au sérieux. Les conséquences (agressions physiques, meurtres, explosions...) ne sont pas traitées de façon excessive ou grotesque. Aussi la séquence peut-elle être considérée comme un hommage, amusé mais sincère, au film noir. Elle relève enfin de ce bouquet final propre aux superproductions du genre, durant lequel il s'agit, comme dans *Chantons sous la pluie*, *Un Américain à Paris* ou plus récemment *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) de provoquer un vertige chez le spectateur.



42° Rue (1933) © DR



Chantons sous la pluie (1952) © MGM

● Chanter après la pluie

Les élèves pourront être invités à comparer «*That's Entertainment!*» avec le numéro «*Make 'Em Laugh*» de *Chantons sous la pluie*, deux brillantes déclarations de principe artistique. Ils pourront notamment s'intéresser à l'évolution de l'adresse. Si, dans *Chantons sous la pluie*, il s'agit d'abord de remonter le moral à un ami et partenaire, le solo que déploie Donald O'Connor n'a très vite pour destinataire exclusif que le spectateur de cinéma. L'effet sur Don Lockwood (Gene Kelly) ne sera pas montré, parce que l'essentiel se passe dans la salle même de cinéma: les rires se propagent-ils? Le programme est ainsi immédiatement mis en application à travers des gags, des cabrioles, des grimaces d'une virtuosité stupéfiante.

Dans *Tous en scène*, il n'est pas uniquement question de comédie, mais du fait que la scène peut accueillir la totalité des expériences et des sentiments. Réunis autour de Tony, Lester, Lily et Jeffrey multiplient donc les exemples de situation. Le tout est néanmoins traité sur un mode comique (burlesque, avec la chute de Jeffrey, ou parodique, à travers les postures dramatiques exagérées de Lily). Convaincu, Tony initie un second moment, qui n'est plus seulement chanté, mais aussi dansé. Enfin, les deux films en profitent pour s'amuser de la nature illusionniste du cinéma (le faux couloir pour l'un; l'échelle pour l'autre). Les élèves pourront s'interroger sur cet apparent paradoxe voulant que la révélation des «ficelles» de l'art en accroît parfois les effets.

1 «The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment», *Quarterly Review of Film Studies*, 1977.

Mise en scène

Déplacements

Les comédies musicales hollywoodiennes, même lorsqu'elles ne sont pas directement des adaptations de pièces de Broadway, conservent le plus souvent des traces de leur origine théâtrale. La mise en scène témoigne ainsi d'un caractère hybride, parfois d'une tension, entre théâtre et cinéma.

● Circulations

Au contraire du spectateur de théâtre, le spectateur de cinéma jouit, par l'intermédiaire de la caméra, du pouvoir de se déplacer. Celle-ci lui donne notamment accès à l'envers du décor. Avant la première de *The Band Wagon*, il adopte ainsi le point de vue surplombant des machinistes, qui continuent à jouer aux cartes tandis que Jeffrey livre un ultime discours d'encouragement. Cette perspective est souvent l'occasion de désacraliser la création artistique: Jeffrey, incarnant à travers Œdipe le tragique de la condition humaine, se révèle d'un narcissisme éhonté à peine un pied posé hors de scène. En montrant les éléments techniques, le film interroge également un certain illusionnisme de la représentation: les colonnes et les murailles rougeoyantes de Thèbes ne sont jamais que des pièces de bois peintes, et des câbles pendent en tous sens. En même temps, ce sont ceux qui se confrontent à la dimension matérielle du spectacle qui en ont la plus claire vision. Le régisseur général et le chef décorateur sont les premiers à alerter le metteur en scène quant à la catastrophe qui s'annonce. «*Le décor est plus grandiose qu'au parc national de Yellowstone!*» s'exclame ainsi le second. Mais la confusion peut vite l'emporter. Deux plans se raccordant à la faveur d'un panoramique latéral permettent de figurer l'enchevêtrement des arts et des métiers mobilisés. Des éléments de décoration sont déplacés en tous sens, puis l'orchestre reprend ses répétitions avant que le chorégraphe ne demande à Lester une coupe dans la partition. De son côté, Lily cherche de nouvelles rimes, puis se dispute avec le chef d'orchestre à propos de la tonalité du morceau. Non seulement rien n'est fixé, mais l'interconnexion de la musique, du chant et de la danse rend les ajustements particulièrement complexes.



De façon étonnante, c'est peut-être durant la séquence chez Cordova que Vincente Minnelli joue avec le plus de brio des rapports entre la scène et les coulisses. Tony, Lester et Lily d'un côté, Gabrielle et Paul de l'autre attendent d'être présentés aux potentiels mécènes. Pendant ce temps, Jeffrey interprète tous les rôles de ce qu'il imagine être une adaptation du mythe de Faust. Glissant un œil vers le salon, les invités sont de plus en plus déroutés par la performance du metteur en scène. L'effet comique tient au jeu outré de Cordova et à son vocabulaire emphatique. L'ouverture successive des

● Du côté des spectateurs

Centré sur la création, *Tous en scène* accorde une place très limitée aux spectateurs des représentations d'*Œdipe roi* et de *The Band Wagon*. Quand et comment apparaissent-ils? Quel cadrage est-il alors utilisé? Ces spectateurs se manifestent avant tout par deux attitudes opposées: applaudissements nourris à la fin d'*Œdipe roi*, du ballet de Gabrielle Gerard et de la seconde version de *The Band Wagon*; mines déconfites et silence pesant à la sortie de la première représentation de la comédie musicale. Ces réactions – quelque peu schématiques – ont cependant une grande importance, car elles définissent la réussite ou l'échec des différents projets du point de vue commercial comme artistique. Un metteur en scène ne pourrait-il donc pas avoir raison «contre» les spectateurs?

Parfois maintenu hors champ (ce qui est aussi une manière de s'épargner une figuration nombreuse), le public apparaît âgé et riche. Le théâtre est aussi un lieu de mondanités, où il s'agit de se montrer. Partant de ces observations, les élèves pourront s'interroger sur leur propre rapport à ces lieux de culture que sont le cinéma et le théâtre. S'y rendent-ils de la même manière? Comment imaginent-ils les différents publics? Le cinéma n'est-il pas le moyen d'un accès plus large à la comédie musicale? Enfin, il faut noter que Tony aussi se retrouve à plusieurs reprises dans une position de spectateur. Comment caractériser son point de vue? Dans les coulisses ou la salle, il conserve un œil de professionnel et pense avant tout à son futur rôle. Cela ne l'empêche pas d'admirer le talent de Gabrielle.



portes crée aussi une forme de montage elliptique qui joue sur l'accumulation et l'amplification : à chaque nouveau plan, Jeffrey semble s'éloigner du projet initial – devant un parterre de mécènes éblouis. La configuration scénique d'inspiration théâtrale est ainsi ressaisie par un découpage proprement cinématographique. Le cadrage permet de placer dans une même perspective la scène (Cordova), la salle (les mécènes) et les coulisses (les invités), tandis que le montage juxtapose le point de vue des différents témoins.

● La scène et l'écran

Vincente Minnelli peut aussi faire glisser une séquence vers une mise en scène plus « théâtrale ». Lorsque Lily, Lester, Tony et Jeffrey discutent pour la première fois de *The Band Wagon*, le découpage se cale d'abord sur le dialogue – dont les trois dimensions sont la circulation de la parole, l'écoute et l'évolution des rapports entre les personnages. Le locuteur occupe généralement le centre du cadre. Puisqu'il s'agit pour les dramaturges de convaincre l'acteur et le metteur en scène, l'adhésion au projet va être figurée par une intégration plus grande à l'espace de la conversation. Tony est d'abord en position de récepteur, en amorce et de dos. Lorsqu'il manifeste son enthousiasme et partage ses idées, il est montré de face ou de profil, tourné vers Lily et Lester. Le débit s'accélère, les répliques se chevauchent. Au contraire, Jeffrey est longtemps maintenu hors champ, ou bien le visage dérobé à ses interlocuteurs, plongé dans une posture de concentration. Lorsqu'il intervient, une ligne de faille apparaît entre lui et les autres (lui à droite/le trio à gauche ; lui de dos/eux de face). Cette différence finit par produire une cassure lors du champ-contrechamp l'opposant à Tony. Puis le début de la chanson « *That's Entertainment!* » réunit les quatre personnages dans le cadre, s'apparentant à un prolongement du dialogue. Mais dès que Tony se lève pour danser, la frontalité l'emporte. Les quatre acteurs sont tournés vers la caméra et non plus les uns vers les autres. La phrase titre est même prononcée en lançant les mains vers la caméra, c'est-à-dire vers un public imaginaire. Les regards caméra sont toutefois évités – et demeurent, à l'échelle du film, tout à fait exceptionnels. Cette frontalité – que l'on retrouve de façon encore plus affirmée dans « *I Guess I'll Have to Change My Plan* » ou « *Triples* » – n'empêche pas de jouer avec les entrées de champ, le hors-champ ou les décors. Mais la chorégraphie détermine une réalisation particulièrement discrète, presque fonctionnelle, qui se caractérise par le plan large, les panoramiques d'accompagnement, les raccords dans la continuité et donc la frontalité.

● Chanter avec Shakespeare

« *Le monde est une scène, la scène est un monde de divertissement.* » Concluant « *That's Entertainment!* », la phrase évoque un monologue écrit par William Shakespeare pour la pièce *Comme il vous plaira* (1599) : « *Le monde entier est un théâtre, / Et les hommes et les femmes ne sont que des acteurs, / Ils ont leurs entrées et leurs sorties. / Un homme, dans le cours de sa vie, joue différents rôles ; / Et les actes de la pièce sont les sept âges.* »

Les élèves pourront s'interroger sur les différences entre les deux citations. Cette métaphore est-elle d'ailleurs originale ? Là où le dramaturge postule une identité, le cinéaste envisage une réversibilité. Le monde peut devenir scène en s'ouvrant à la danse (« *By Myself* », « *Shine on Your Shoes* », « *Dancing in the Dark* »...) et la scène se faire monde en accueillant l'infinie variété des formes de divertissements.

Dans la dernière séquence, « *That's Entertainment!* » permet également de répondre au mouvement de repli de « *By Myself* ». Tony est en effet interrompu par la troupe après avoir chanté « *Je bâtirai un monde à moi* ». Au contraire, la création implique de sortir du solipsisme (l'univers clos du théâtre ; la vision de Jeffrey, que personne ne partage) pour rencontrer à la fois les autres (le dépassement du différend entre Tony et Gabrielle) et le public. C'est en renouant avec le plaisir pur, désintéressé, quotidien de la danse (« *Dancing in the Dark* ») et du chant (« *I Love Louisa* ») que la troupe réussit à monter un spectacle plein de vitalité, et qui rencontre le succès.



Décors

D'un monde à l'autre

Le cinéma de studio implique la fabrication de décors. Ceux-ci peuvent être strictement fonctionnels ou bien acquérir une forte valeur expressive. Chez Vincente Minnelli, ils se caractérisent par leur diversité, leur raffinement et leur pouvoir d'enchantement.

● Présence de la peinture

Collectionneur avisé, Tony Hunter couvre les murs de sa chambre d'hôtel d'une quantité impressionnante de toiles modernes, parmi lesquelles *Danseuses à la barre* (Edgar Degas, env. 1900). La peinture est de fait une référence constante chez Minnelli, que l'on peut envisager dans *Tous en scène* à travers les relations figure/fond et couleur/émotion. Les fonds de scène de la seconde version de *The Band Wagon* entretiennent un rapport d'homogénéité thématique et stylistique avec les numéros qu'ils accompagnent : soleil flamboyant pour «*New Sun in the Sky*»; pastorale naïve pour «*Louisiana Hayride*»; traits enfantins et couleurs franches pour «*Triplets*». Le numéro de claquettes «*I Guess I'll Have to Change My Plan*» relève de l'exception. Le chef décorateur Oliver Smith revendique ici l'influence de Paul Klee à la fois pour la dimension géométrique, abstraite, et les couleurs pastel. Il s'agit non plus d'illustrer un univers, mais de laisser pleinement apparaître une gestuelle.

Avec «*Girl Hunt*», l'espace se complexifie. Il gagne en profondeur et ne cesse de se métamorphoser. La ville est épurée – la silhouette de l'Empire State Building suffit à suggérer Manhattan –, mais les perspectives, très accusées, désorientent le regard. Un escalier de secours devient un zigzag rouge s'élevant seul vers le ciel. Sans véritables repères, Hunter semble propulsé d'un lieu à l'autre. Le décor devient

«La plupart des gens ne réalisent pas à quel point le décor en dit long sur les personnages. Et c'est ce qui m'intéresse – les personnages»

Vincente Minnelli



un piège, moins en raison de l'intrigue de film noir qui s'y déroule que par le trouble entre figure et fond, mobilité et immobilité, qui marque toute la séquence. Durant le défilé de mode, un effet de continuité est produit entre les dames du public, parfaitement figées, et les dessins au fusain du décor. Dans l'atelier, les mannequins s'animent, alors que le bras de la mystérieuse brune s'avère faux. Le visage même de Hunter, démultiplié par les reflets, est mis en vitrine parmi un étalage de perruques. En un sens, il s'agit de la version dramatique de la visite de l'arcade, durant laquelle l'acteur était déformé par un miroir convexe après avoir été secoué par une plateforme électrifiée. L'artifice est partout, sur scène ou dans la rue, à la fois source de plaisir et d'inquiétude.

Si le corps n'est jamais loin d'être absorbé par sa représentation, le cinéma se donne au contraire comme un moyen d'animer la peinture (voir la séquence finale d'*Un Américain à Paris*, à cet égard plus explicite encore). Comme l'écrit Tristan Renaud, cité par Gilles Deleuze : «*Le décor n'est pas intégré à la mise en scène pour en devenir un des éléments constitutifs, il en est le moteur*», au point que la dynamique des films de Minnelli, plus importante que le récit, «*pourrait se réduire à un voyage à travers un certain nombre de décors qui mesureraient très exactement l'évolution du personnage*»¹.

● En suivant la couleur

Dans «*Girl Hunt*», le vert devient un signe, un indice. L'enquêteur franchit par deux fois une porte verte : pour entrer dans la boutique de luxe, puis dans le bar. Les chemises des truands, certains rideaux, le mur et la sculpture dans la salle de bains d'une femme masquée sont de cette même couleur. Celle-ci se trouve associée à l'exploration des décors, et au danger. Sa complémentaire, le rouge, tient également une place importante, à travers une bouche d'incendie, les escaliers de secours et surtout la robe de la femme brune, qui semble intensifier le rose pâle du bar. Une lecture symbolique paraît s'imposer (le rouge comme couleur de la passion destructrice, de la violence), mais Minnelli joue de son ambivalence. Dans un premier temps couleur du spectacle (à travers les rideaux derrière lesquels Tony se cache dans le train, le tapis de la gare, les décors de Cordova...), le rouge cristallise finalement le sentiment amoureux.

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985, pp.85-86.



Au-dessus du canotier de l'acteur plane, en néon bleu et en majuscules, le mot «*Dreamland*». Entrer dans le «pays du rêve», c'est bien ce que promettent théâtres, cinémas et autres galeries de jeux dont le quartier abonde. Mais il y a peut-être aussi là une manière de suggérer l'état de flottement que suscite chez Tony cette déambulation. Celui-ci semble moins marcher qu'être porté par ses camarades, l'un et l'autre lui tenant le bras. La foule, dense et bigarrée, s'écoule autour d'eux comme un torrent. Un long travelling arrière accompagne le trio en plan américain, jusqu'à ce que Tony s'arrête au milieu du trottoir pour évoquer tout ce qui a changé.

Deuxième plan, fixe cette fois: le cadrage frontal des acteurs entre en tension avec la traversée latérale du cadre par les promeneurs. L'ancienne gloire des planches tente de s'extraire du flux, de suspendre le mouvement, et peut-être même le temps. Derrière lui se trouvent d'ailleurs des affiches de films muets, dont *Money Talks* d'Archie Mayo (1926). Par la parole, il ravive le souvenir de salles disparues et de succès révolus. Mais la tentation de céder à la nostalgie est rapidement mise à mal par un maladroit qui écrase le pied de Lester. Le mouvement est la loi, et la scène se trouve relancée en un sursaut comique. Resté seul, Tony voudrait encore savoir ce qu'il est advenu de l'Eltinge Theater. L'enquête tourne cependant court: l'acteur est saisi par les multiples sollicitations d'une salle d'arcade. Voguant d'attraction en attraction, il se met à danser avec un cireur de chaussures. «*Shine on Your Shoes*» est le premier numéro à relier la star déchue à l'énergie du présent.

● Sur les rails

Un «*band wagon*» désigne à l'origine un chariot tiré par des chevaux sur lequel joue une fanfare, le but étant d'attirer l'attention des badauds pour des spectacles de cirque ou des réunions poli-

tiques. Par la suite, l'expression renvoie au fait de rejoindre une cause ou un parti par opportunisme ou effet de masse. Le film fait d'une certaine façon résonner ces deux dimensions: les mécènes séduits par le discours, et peut-être surtout par la réputation de Jeffrey Cordova, ne font que suivre le mouvement. Mais c'est bien sûr la tournée finale qui justifie le titre. Le train devient à la fois lieu de travail et de vie. On y joue aux cartes, on y discute mise en scène, on y modifie le texte, on s'y repose. L'agitation créatrice cohabite avec les questionnements sentimentaux. Les compartiments sont occupés par la troupe à la manière d'un théâtre ambulant. De fait, la première apparition ferroviaire de Fred Astaire pouvait déjà évoquer un lever de rideau. Enfin, les fondus enchaînés entre les numéros et les plans de chemin de fer ne servent pas seulement à marquer les déplacements: ils ajoutent un élément de dynamisme visuel à travers l'avancée vers la caméra du véhicule et le grossissement des noms des villes. Le train devient ainsi un moyen d'enchaîner les numéros, et le spectacle lui-même pourrait être vu comme un collier de wagons lancés à toute allure dans la nuit.



Mouvements

Marche ou rêve

Deux modes de déplacement tiennent un rôle limité, mais significatif, dans *Tous en scène*: la marche et le train. S'il s'agit bien par là de se rendre quelque part, l'utilité ne l'emporte pas toujours. Ces mouvements ouvrent à d'autres dimensions, temporelles ou spectaculaires.

● À contre-courant

Après avoir accueilli Tony à la gare, Lester et Lily lui proposent de se rendre chez Sardi's. Situé dans le quartier des théâtres, à Manhattan, le restaurant est un lieu de rendez-vous bien connu des gens de scène. La séquence débute par un bref plan nocturne de la véritable 42^e Rue, avant de raccorder sur un pan de décor reconstitué en studio. Parmi la multitude d'enseignes, une attire particulièrement l'œil.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15

Séquence

Emportés par la danse

[00:55:51 – 00:59:56]

Après une suite de répétitions calamiteuses, Gabrielle demande à Tony s'ils sont vraiment capables de danser ensemble. La séquence s'offre comme une réponse. Mais cette dernière n'a d'abord rien d'évident. Non qu'il faille encore en passer par l'effort et l'exercice ; il s'agit plutôt d'une affaire de circonstances. Il faut se laisser guider – notamment par le hasard. C'est ainsi que, face au refus de sa partenaire de danser dans le contexte trop formel d'un palace new-yorkais, Tony confie à un cheval le choix de leur destination. Traversant Central Park, ils reprennent contact avec le monde ordinaire – ses bancs, sa lune, ses gens – dont le travail les avait séparés. L'humeur se fait soudain plus légère.

Descendu de calèche, le duo marche d'un même pas aérien, comme attiré par un air de valse flottant dans l'atmosphère [1]. Perchée au niveau d'un lampadaire, la caméra descend à la faveur d'un délicat mouvement de grue. Tandis que Gabrielle et Tony se dirigent à l'avant-plan, des couples de danseurs entrent dans le champ par la droite, puis la gauche. Les protagonistes marquent un temps d'arrêt au bord de la piste, puis Tony guide Gabrielle vers la gauche, toujours hors du carré de goudron qui délimite la piste. La caméra poursuit son déplacement, cette fois vers l'arrière. Le champ se fait plus large, découvrant les illuminations ainsi que les nombreux valseurs [2]. La source de la musique, en l'occurrence un orchestre, apparaît également. Rien toutefois dans le traitement du son ne distingue celle-ci du morceau extradiégétique qui va suivre [3]. Des frottements de semelles se font discrètement entendre, mais Vincente Minnelli ne cherche pas le réalisme acoustique.

Pour les deux professionnels, ce moment a l'allure d'une rêverie douce et mélancolique. Mains dans les poches pour lui, croisées au niveau de la taille pour elle, ils semblent étrangers à ce rapport naturel, commun, à la danse. Jusqu'alors au centre de toutes les attentions, ils sont ici sur le point d'être dérobés à nos regards, engloutis par le tournoiement de la foule – bien que leur costume clair les distingue. En silence, ils traversent la piste, sans se mêler aux autres, sans réagir non plus à la musique. De nouveau à l'avant-plan, Gabrielle et Tony laissent derrière eux les couples joyeux, désormais légèrement flous. Une sortie de champ vers la droite vient marquer la fin du plan, très élaboré du point de vue de la coordination entre les acteurs, les figurants et la caméra [4]. L'entrée de champ par la gauche, dans le plan suivant, produit un fort effet de continuité spatio-temporelle [5]. Un fondu sonore fait néanmoins disparaître très rapidement la valse. Le bal est bel et bien une bulle, un surgissement quasi féérique, comme le suggère encore la topographie des lieux. Il aura suffi de se glisser le long d'un chemin de haies pour que, comme dans un labyrinthe, celui-là apparaisse et disparaisse.

Gabrielle et Tony sont de nouveau seuls. Leurs pas résonnent, mêlés à un nouvel air empreint de tristesse. La caméra précède leur marche par un mouvement de grue arrière. L'échelle varie du plan moyen au plan d'ensemble. Une flûte se fait alors entendre, puis un groupe de violons. La masse des cordes soulève insensiblement les corps. Gabrielle effectue un dégagé avant de tourner sur elle-même [6]. Tony sort les mains de ses poches et l'accompagne spontanément d'une pirouette. Il tient un instant la pose, jambes croisées, mains ouvertes, puis reprend le cours de sa marche [7]. Les deux ne sont pas encore tout à fait accordés. Un doigt entre les lèvres, Tony semble hésiter ou réfléchir [8]. Il tourne à nouveau sur lui-même et se présente à Gabrielle, qui lui fait face [9]. Le thème «*Dancing in the Dark*», composé en 1931 par Arthur Schwartz et Howard Dietz, débute. Cette version se distingue d'emblée par les arrangements de violons de Conrad Salinger, d'une grande délicatesse.

Sans un mot s'impose l'évidence de la danse. Gabrielle et Tony font quelques pas latéraux en miroir, les pointes de pieds glissant alternativement sur le sol. Les bras se portent vers l'avant, sans qu'il y ait contact encore. Le début de la chorégraphie relève de l'apprivoisement mutuel. Cette phase d'approche touche à son terme lorsque l'homme saisit soudain la main de la femme pour lui donner l'élan d'une pirouette [10]. Bientôt, ils sont enlacés. Les figures s'accomplissent à deux, les corps se prolongent l'un l'autre [11]. L'enchaînement des poses est souligné par des cuivres énergiques. Les portés qui avaient posé tant de difficultés en répétition se multiplient sans le moindre effort apparent. Le couple glisse vers l'arrière-plan. Une nouvelle figure portée est l'occasion d'un raccord dans le mouvement.

Au service de la danse, la mise en scène se construit sur des cadres larges, un découpage minimal (seulement cinq plans pour tout l'extrait) et un montage discret. Cette apparente simplicité n'exige pas moins une très grande précision, et il faut imaginer la caméra – et donc toute l'équipe qui la manœuvre, ainsi que la grue sur laquelle elle est installée – comme une partenaire pour Fred Astaire et Cyd Charisse. Mais l'effort et la technique s'effacent, seule demeure la grâce. La robe plissée de Gabrielle offre un autre exemple de cette esthétique bien éloignée des canons de Jeffrey Cordova. Vincente Minnelli l'a choisie en voyant la costumière Mary Ann Nyberg en porter un modèle équivalent – acheté 20 dollars à une petite entreprise de confection texane. Si Gabrielle ne souhaite pas se rendre dans un palace ainsi vêtue, il s'avère que la blancheur et la souplesse du tissu sculptent dans la nuit d'inoubliables corolles [12]. La représentation à l'arrière-plan de Manhattan, réduit à quelques silhouettes géométriques ponctuées de lumière, répond à ce même principe d'épure.

La chorégraphie trouve dans le mobilier urbain des points d'appui – d'abord avec le banc [13], puis les escaliers [14]. Dans un geste typique de la comédie musicale, les objets et les environnements entrent dans la danse. Leur fonction est détournée, renouvelée, ré-enchantée. Variation urbaine sur le motif de la sérénade au clair de lune, la séquence démontre l'entente profonde entre Gabrielle et Tony – à condition qu'ils se laissent porter par l'impulsion du moment. La danse n'est plus un domaine séparé de la vie, une discipline réservée aux professionnels, mais le prolongement de l'acte le plus commun : marcher. La manière dont le couple prend place dans la calèche rend également indissociables l'utilitaire et l'ornemental. Le regard tourné vers les étoiles, main dans la main, les danseurs s'abandonnent à un état de relâchement semblable à celui qui succède à la jouissance [15].



Acteurs Tous ensemble ?

Le tournage de *Tous en scène* fut une épreuve. À cette époque, Fred Astaire accompagnait son épouse malade dans ses derniers moments, Vincente Minnelli se séparait de Judy Garland, Oscar Levant se remettait d'une crise cardiaque et Jack Buchanan souffrait d'un terrible mal de dents. Que le film ne conserve aucun stigmate de ces circonstances difficiles relève presque du prodige. Là comme ailleurs, le cinéma a manifesté son pouvoir de transfiguration.

● Artistes et modèles

Betty Comden et Adolph Green ont écrit, tant pour Broadway que pour Hollywood, quelques-uns des livrets et des scénarios les plus brillants de l'histoire de la comédie musicale (*Un jour à New York, Chantons sous la pluie...*). Leur collaboration a duré près de six décennies, des années 1940 jusqu'au début des années 2000. Pour *Tous en scène*, ils se sont inspirés de situations vécues et de personnes réelles. Bien qu'eux-mêmes ne fussent pas en couple, il est possible de voir en Lester et Lily Marton un autoportrait. Lester emprunte cependant beaucoup à son interprète, Oscar Levant. Figure singulière qui fut élève du compositeur Arnold Schoenberg, Levant a été chef d'orchestre, animateur d'émissions radiophoniques et télévisées ainsi qu'acteur – il tient un rôle mémorable dans *Un Américain à Paris* de Minnelli. Hypochondriaque et névrosé, il était connu pour son humour caustique. Quelques-uns de ses bons mots sont passés à la postérité. Cyd Charisse a,

comme Gabrielle Gerard, une formation de danse classique. Durant son adolescence, elle avait rejoint le Ballet russe de Monte-Carlo – ce à quoi fait peut-être allusion Tony lorsqu'il dit avoir vu les grandes ballerines Pavlova et Karsova. *Chantons sous la pluie* avait littéralement jeté à ses pieds un Gene Kelly stupéfait par la longueur et le galbe de ses jambes. *Tous en scène* ne manquera pas non plus d'érotiser cette partie de son corps durant «*Girl Hunt*».

De José Ferrer, acteur et metteur en scène particulièrement prolifique au début des années 1950, émanerait le bouillonnant Jeffrey Cordova. Le scénario prévoyait en outre la brève apparition d'une star dans son propre rôle. Le président de la MGM Dore Schary annonça lors d'une conférence de presse qu'il s'agirait d'Esther Williams, actrice rendue célèbre par ses ballets aquatiques. Arthur Freed imposa Ava Gardner, considérée après *Show Boat* (George Sidney, 1951) et *Pandora* (Albert Lewin, 1951) comme une étoile montante d'Hollywood. Tony la croise à la sortie du train au début du film.

Les scénaristes ont également intégré des anecdotes personnelles. Ainsi, lorsque Green, alors dans le creux de la vague, revint à New York, Comden l'attendait à la gare de Grand Central avec un panneau «*The Adolph Green Fan Club*». Mais c'est évidemment l'analogie entre Fred Astaire et Tony Hunter qui est la plus transparente pour le spectateur. Comden et Green s'inquiétaient d'ailleurs de la réaction de l'acteur, tant les ressemblances étaient marquées – et peu flatteuses.



● Icône

Couronné en 1950 d'un oscar d'honneur «pour son talent artistique exceptionnel et sa contribution à la technique des comédies musicales», tournant régulièrement dans des productions dont il est la star incontestable, Fred Astaire n'est pas exactement dans la même situation que Hunter. Né en 1899, il arrive néanmoins à un moment de sa carrière où la question de son vieillissement et de son statut se pose. Le scénario insiste beaucoup sur cette dimension, que ce soit à travers la vente aux enchères, la promenade dans la 42^e Rue, un échange rugueux avec Jeffrey, l'hommage maladroit de Gabrielle (qui a vu ses films dans un musée) ou les élans d'autodérision du personnage lui-même. Dans son film précédent, *La Belle de New York* (Charles Walters, 1952), Astaire danse encore en costume et haut-de-forme, comme si rien n'avait changé depuis les années 1930. La mise en vente de son chapeau, de sa canne et de ses gants blancs durant le prologue peut être vue comme un moyen de solder le passé, de rompre au moins pour un temps avec les accessoires – auxquels il faudrait ajouter les chaussures, le nœud papillon blanc et la queue-de-pie – qui ont défini sa silhouette. En incarnant un bébé grognon ou un détective privé, l'acteur démontre sa plasticité. Il n'empêche qu'il renoue, le temps d'un numéro, avec son image la plus classique, pour ne pas dire la plus standardisée («*I Guess I'll Have to Change My Plan*»). Astaire a atteint, comme Charlie Chaplin avec Charlot, le stade suprême de l'icône : les accessoires seuls suffisent à l'identifier immédiatement. Davantage que des éléments de costume, la canne, le couvre-chef et les chaussures sont des supports de jeu, avec lesquels Astaire entretient une relation ambivalente – à la fois parce que ces objets l'assignent à une époque révolue et parce qu'en tant que fétiches, ils semblent doués d'une existence autonome. Si l'obsolescence est surmontée par la danse et la création, elle l'est également par l'attrait qu'exerce le personnage vis-à-vis d'une partenaire beaucoup plus jeune. Cyd Charisse n'avait en effet que 31 ans quand elle joua dans *Tous en scène*. L'écart se creusera encore au fil de la décennie, que ce soit avec Leslie Caron (24 ans durant le tournage de *Papa longues jambes* de Jean Negulesco, 1955) ou Audrey Hepburn (28 ans au moment de *Drôle de frimousse* de Stanley Donen, 1957). Cette figure du vieux séducteur relève assurément d'un imaginaire patriarcal.

● Le danseur anonyme

La comédie musicale hollywoodienne a abondamment puisé dans les traditions culturelles des Afro-Américains, que ce soit au niveau des types de danses (le *Charleston*, le *Lindy Hop*, les *claquettes*...), des gestes (les *twists*, les *rotations*...) ou de l'attitude (le marquage du rythme, les changements abrupts, la spontanéité...). Pourtant, les interprètes noirs ont

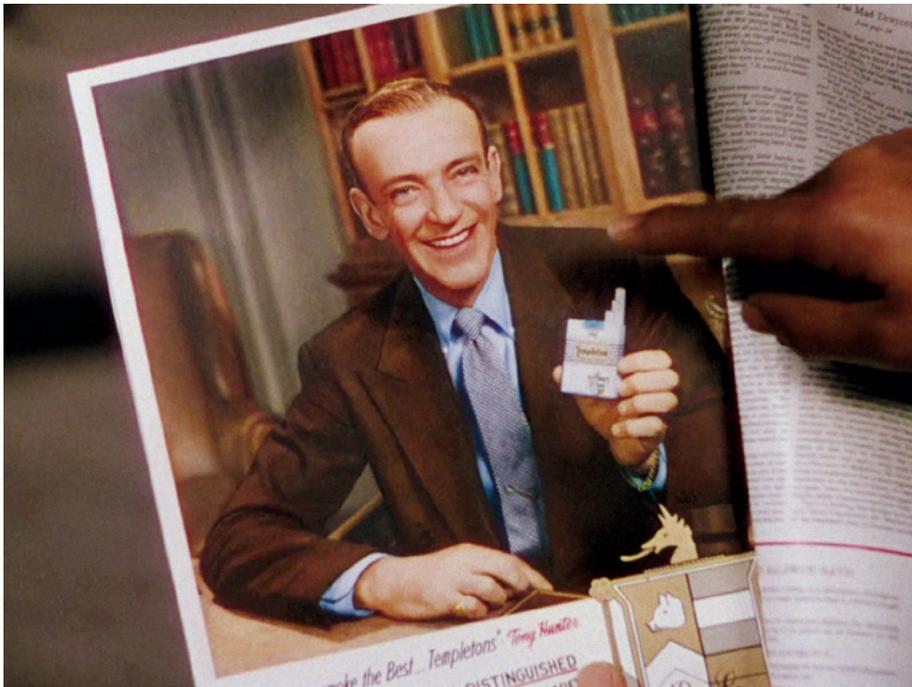
été très largement marginalisés – soit réduits à des petits rôles reconduisant des stéréotypes racistes (le majordome, la domestique, l'esclave...), soit cantonnés à des productions avec un casting exclusivement noir. Une règle tacite voulait, à Hollywood, qu'une certaine distance soit respectée entre interprètes blancs et noirs, cela afin de ne pas s'aliéner les spectateurs des États du Sud. Si Fred Astaire a plusieurs fois transgressé cette limite avec des musiciens de jazz, il n'a que très rarement dansé avec ses pairs noirs. «*Shine on Your Shoes*» fait donc figure d'exception. Le numéro n'est cependant pas sans ambivalence. Authentique cireur de chaussures officiant dans la gare de Los Angeles, Leroy Daniels n'est pas crédité au générique. Le cadrage se concentre sur Astaire, au point que certains mouvements de claquettes de Daniels demeurent hors champ. Enfin, la majeure partie du numéro est un solo, le cireur redevenant un figurant parmi d'autres, témoin des prouesses de la star. Si, lors de sa mémorable tirade, Jeffrey considère comme également immortels les vers de Bill Shakespeare et les pieds de Bill Robinson, danseur de claquettes noir admiré par Astaire lui-même, le cinéma hollywoodien était, en 1953, encore très loin de donner aux artistes afro-américains la place qu'ils méritaient.

● L'esprit de troupe

Quelle vision Vincente Minnelli donne-t-il du travail d'une troupe ? Selon quels points de vue le spectateur découvre-t-il l'élaboration du spectacle ? En se concentrant sur le couple de stars (et plus particulièrement sur l'homme), le metteur en scène et les scénaristes, le film reproduit les hiérarchies à l'œuvre dans le monde du spectacle, fondées en partie sur la distinction entre artistes et techniciens. De ce point de vue, il peut être pertinent de revenir sur la dernière scène. Celle-ci repose sur une dynamique d'intégration : Tony se joint à Gabrielle, puis le couple fait face à Lily, Lester et Jeffrey. Enfin, les cinq piliers écoutent dix membres de la troupe chanter un couplet. Mais, d'une part, ceux-ci sont mal identifiés et, d'autre part, ils ne sont pas invités à partager le cadre avec les protagonistes, qui ont le mot de la fin. N'aurait-il pas été plus juste de conclure par un plan d'ensemble ?

Pour autant, le film n'est pas dénué d'ironie à l'égard de ce mode de fonctionnement et ménage quelques contrepoints avisés (le flegme des machinistes le soir de la première, par exemple). De même, Minnelli épingle certaines attitudes sexistes – lorsque Jeffrey pose son bras sur les épaules de Gabrielle à la fin d'un discours, ou quand, lors d'une audition, Lester privilégie une danseuse qui l'attire.





« Ma théorie, c'est que les fumeurs de pipe font les meilleurs danseurs – car ils savent déjà se relaxer »

Fred Astaire, publicité pour Edgeworth

en tant que telle est perçue comme un travail par défaut, une planche de secours pour une célébrité en voie de « ringardisation ». Toujours est-il que le scénario s'inspire, une fois de plus, de la réalité : Fred Astaire, peu porté sur l'exclusivité, a vanté au fil de sa carrière les mérites de Camel, Turf, Edgeworth ou Chesterfield. La campagne montée par cette dernière société, présentant le danseur et sa sœur Adele, s'appuie d'ailleurs sur la mise en scène à Broadway de *The Band Wagon* en 1931.

Élément de la fiction, la cigarette est

aussi un produit réel que l'industrie du tabac trouve à placer avantageusement dans les films en jouant de la confusion entre le comédien et les rôles qu'il tient. S'appuyant sur la documentation interne des cigarettiers, des études ont démontré l'ampleur de la collusion entre Hollywood et ces derniers. De façon étonnante, les liens se développent à partir du *Chanteur de jazz* (Alan Crosland, 1927), généralement considéré comme le premier film parlant de l'histoire du cinéma. Son interprète, Al Jolson, déclare que fumer des Lucky Strike rend sa voix parfaitement claire. Loin d'être un cas unique, Astaire fait partie des quelque deux cents acteurs et actrices de premier plan, dont Clark Gable, Joan Crawford ou Gary Cooper, à être sous contrat avec une compagnie de tabac durant les années 1930-1940.

Motif

Les feux de la rampe

Le cinéma, notamment hollywoodien, aura tôt compris les effets esthétiques et dramatiques qu'il pouvait tirer d'une simple cigarette. Outre les élégantes volutes brouillant les visages, ce sont tous les gestes associés à l'acte de fumer qui peuvent se charger d'émotion ou de signification. Dans *Tous en scène*, le feu se propage également sur les planches grâce à l'imagination explosive de Jeffrey Cordova.

● Image de marque

Avant d'être un corps en mouvement, Tony Hunter est une image fixe. Son portrait apparaît durant la vente aux enchères, puis dans une publicité pour le tabac. Le raffinement des gants blancs, de la canne et du chapeau haut-de-forme trouve un prolongement dans le porte-cigarettes, fréquent dans les productions des années 1930 et 1940. C'est encore la « distinction » que met en avant la marque Templeton, soulignant de rouge ce terme. *Tous en scène* confère toutefois à cette pleine page de réclames un statut ambigu : d'un côté, le franc sourire de Tony est encore censé être un argument commercial, une invitation à la consommation. De l'autre, la publicité



● Allumé

La cigarette précipite bien des rencontres. Dans le train qui le mène à New York, Tony sort de sa réserve pour demander du feu aux deux hommes d'affaire qui discutent de ses déboires. La publicité déjà évoquée semble prendre vie, mais le gag est d'autant plus savoureux que la star n'est pas tout de suite reconnue. À la surprise du spectateur s'ajoute celle, différée et teintée de gêne, des personnages – les burlesques nommaient ce genre d'effet retardé un *slow burn*. Avant de s'éclipser, Tony se venge des médisants en leur offrant des cigares supposément explosifs. Proposer une cigarette, demander du feu, tendre un briquet ou une allumette : autant de gestes permettant de nouer un contact, mais aussi de figurer l'état d'une relation. Un journaliste sur le quai de la gare, puis un trio de serveurs durant la réception le soir de la première s'empressent de donner du feu à Tony. Cette attention est d'autant plus significative qu'elle précède toute demande. Dans le second cas, le réflexe professionnel est également une manière de conjurer un désœuvrement certain après la représentation – au point que cela tourne à la comédie. C'est en tant qu'ami et confident que Lester Marton tend pour sa part un paquet à Tony. Lors de leur retour à New York, il comprend que l'excitation du danseur est surtout une façon de masquer ou de compenser son incapacité à entretenir une relation amoureuse. Fixant la cigarette qu'il fait tourner entre ses doigts, l'acteur avoue alors sans détour ses sentiments pour Gabrielle. La complicité entre les deux hommes se double d'un écho visuel à la relation entre Tony et sa partenaire, dont les fluctuations se sont justement manifestées à travers la cigarette.

● Les feux de l'amour

Par trois fois, Tony propose une cigarette à Gabrielle. Lors de leur première rencontre chez Cordova, il lui présente un luxueux étui en or. Elle décline au motif qu'un danseur ne devrait pas fumer. Trop occupé à s'assurer qu'elle est plus petite que lui, Tony ne relève pas. Il s'en souviendra néanmoins lors du deuxième refus. L'hygiène de vie devient un sujet supplémentaire de discorde et un marqueur de distinction entre la discipline qu'exige le ballet et celle dont peut s'accommoder un danseur de cinéma. Accablé par la tournure catastrophique des répétitions, le duo se retrouve de nouveau dans des escaliers. Assise sur une marche supérieure, Gabrielle domine Tony qui, le regard dans le vague, tient un paquet de cigarettes. Sans réfléchir, il le tend à sa partenaire. L'échec rapproche – y compris physiquement – les deux artistes qui ne cherchent plus à prouver ni à l'autre, ni à eux-mêmes, leur valeur.

Après un temps d'hésitation, Gabrielle accepte. Les yeux grand ouverts, elle se met à expirer très fort et rapidement la fumée. Cette attitude surprenante, proche du *cartoon*, rappelle soudain à l'homme qu'elle n'est pas fumeuse. Ce qui aurait pu relever d'un manque de considération débouche finalement sur une intimité plus grande. Un autre moyen de détente est trouvé lorsque Tony propose un massage à Gabrielle.

● Smoking / No smoking

Le panneau «*Positively no smoking*» («Résolument non fumeur») a beau trôner dans les coulisses, Jeffrey Cordova tire sur ses cigarettes comme un pompier – indication à la fois de son indifférence aux règles, de son enthousiasme débordant et de sa nervosité. En tant que metteur en scène, *The Band Wagon* lui sert par ailleurs de prétexte à une démonstration pyrotechnique. Plus cela explose et fume, plus il se réjouit. Certes étonnant, y compris pour les interprètes qui évoluent dans un véritable champ de mines, l'effet devient surtout ridicule à force de répétition. Dans le numéro «*Girl Hunt*», Vincente Minnelli lui-même ne renonce pas à quelques déflagrations, mais celles-ci sont mieux maîtrisées. Le mauvais artiste se trahit par sa volonté d'en mettre constamment plein la vue. La grandiloquence est un péché. Le génie de Fred Astaire s'exprime au contraire jusque dans



sa capacité à transformer un objet aussi dérisoire qu'une cigarette en un accessoire – voire un partenaire – de danse. Glissant d'une main à l'autre avec élégance, l'objet lui sert à battre la mesure ou à marquer une suspension. La précision du danseur se donne l'apparence du plus grand détachement. Ses gestes ont la légèreté de la fumée.



● Qui allume qui ?

Variation autour du genre «noir» (en littérature et au cinéma), «*Girl Hunt*» ne pouvait faire l'économie de la cigarette et de l'atmosphère enfumée des clubs. Détective privé, Rod Riley appartient à cette catégorie d'hommes virils qui craquent leur allumette directement avec le pouce. Si Fred Astaire joue à contre-emploi, la séquence repose plus largement sur le renversement des rapports de genre établis dans le reste de la fiction. Blonde et brune, Gabrielle incarne les deux faces d'un même archétype, celui de la femme fatale. Que suggère à la fin l'entrée de sa main gantée de noir dans le champ, alors que le détective cherche son briquet ? L'initiative de la séduction n'aurait-elle pas changé de bord ? Selon le cliché hollywoodien, l'allumage de cigarette entre homme et femme recèle en effet souvent une invitation sexuelle. En quoi cela tranche-t-il avec le personnage de Gabrielle ? Quelles sont ses relations avec les hommes ? La carrière de la danseuse est façonnée par son compagnon, le chorégraphe Paul Byrd, qui décide de ses rôles et l'incite à certaines actions qu'elle ne souhaite pas (répéter encore, ou s'excuser auprès de Tony). Plus jeune et moins célèbre que Hunter, elle trouve également en lui un mentor, se comportant parfois comme une jeune fille éperdue d'admiration. La fiction devient ainsi pour elle un moyen d'affirmer son désir, avant la déclaration d'amour finale.

Échos

Nouvelles alliances

La comédie musicale hollywoodienne connaît son âge d'or entre les années 1930 et 1950. Le genre, dispendieux et familial, s'adapte mal à l'évolution de l'industrie, concurrencée notamment par la télévision, et celle des publics, plus fragmentés. Les années 1960 sont encore marquées par des superproductions à succès, dont *West Side Story* (Robert Wise, 1961), mais la musique, la danse et le chant se disséminent surtout vers d'autres formes de récit et de mise en scène.

● Pop

Le succès foudroyant d'Elvis Presley, accru par ses passages dans l'émission télévisée d'Ed Sullivan, incite très tôt le studio Paramount à offrir un contrat à l'artiste. Les scénarios jouent de son image de séducteur et de rebelle, sans toujours beaucoup de subtilité. *Le Rock du baigne* (Richard Thorpe, 1957) relate en mythifiant la trajectoire de cet enfant du Sud nourri à la musique *country*. Se découvrant par hasard un don pour le chant, il devient l'idole des jeunes (des femmes en particulier). Autant d'occasions de montrer Elvis sur la modeste scène d'un cabaret ou en studio en train d'enregistrer les morceaux dont l'édition vinyle accompagne la sortie du film. Une unique séquence chorégraphique, organisée autour du déhanché de Presley, ponctue le récit. Sa mise en scène frontale, son décor minimaliste mais évocateur, ses mouvements de groupe l'inscrivent dans la tradition de la comédie musicale, tout en anticipant le développement du clip. De façon significative, la scène correspond en effet à une répétition pour un programme télévisuel. La comédie musicale entre dans l'ère de la pop. Quelques années plus tard, The Beatles renouvellent la formule en adoptant un style semi-documentaire. *Quatre Garçons dans le vent* (Richard Lester, 1964) saisit la ferveur qui partout accompagne le groupe.

« Je suis un vieil homme, j'attendais la relève. Merci »

Fred Astaire à Michael Jackson

Durant les années 1980, l'hybridation du cinéma, de la télévision, de la musique et de la danse trouve un point d'achèvement avec les productions de Michael Jackson. Il ne s'agit plus d'illustrer les paroles ou de capter une performance scénique, mais bien de construire un univers fictionnel. Réalisé par John Landis, la vidéo de « *Thriller* » (1983) marque une date – par sa longueur, son ambition et son budget. Mais *Moonwalker* (Jerry Kramer et Colin Chilvers, 1988) pousse la logique plus loin encore. Le long métrage croise éléments biographiques (les débuts de Jackson, des extraits de concert) et fable fantastique. Des clips, anciens et nouveaux, s'intègrent aux périples des personnages – Jackson

Le Rock du baigne (1957) © Warner Bros. Pictures



Moonwalker (1988) © Warner Bros. Pictures



lui-même et une poignée d'enfants. L'un des plus célèbres est « *Smooth Criminal* », dont l'inspiration n'est autre que le ballet final de *Tous en scène*, « *Girl Hunt* ». Vêtu du même costume blanc que Fred Astaire, la star fait irruption dans un bar interlope peuplé de femmes fatales et de durs à cuire. L'atmosphère rappelle d'emblée celle du film noir, avec ses contre-jours inquiétants. La chorégraphie transforme la bagarre attendue en une parade, soit un subtil mélange d'affrontement et d'évitement. Comme chez Minnelli, les objets sont détournés de leur usage d'une manière étonnante – ainsi, la poussière d'une boule de billard, écrasée d'une pression de la main, est soufflée au visage d'un méchant. En 2001, le clip de « *You Rock My World* » replonge la silhouette gracile de Jackson dans cet imaginaire viril.

● Épreuves

Initiée en 2006 par Anne Fletcher, la franchise *Sexy Dance* se construit, à l'instar de *Tous en scène*, sur la convergence de deux styles de danse opposés : le ballet et le hip-hop. La rencontre accidentelle entre un délinquant juvénile issu du prolétariat (Channing Tatum) et une élève studieuse née dans la grande bourgeoisie de Baltimore (Jenna Dewan) est également l'occasion d'un dépassement des différences de classe. La danse devient le lieu d'une épreuve à la fois physique et morale, où chacun trouve le moyen d'affirmer sa rigueur, sa ténacité, son abnégation et son amour. La série emprunte aussi au *backstage musical*, puisque chaque opus montre la préparation d'un spectacle et s'achève par la présentation triomphale de celui-ci. L'emploi du relief fait certainement de *Sexy Dance 3D* (2010) le volet le plus remarquable du point de vue cinétique. Son réalisateur, Jon Chu, s'est également distingué avec *D'où l'on vient* (2021), véritable comédie musicale chantée et dansée mettant en scène la communauté hispanique du quartier de Washington Heights, à New York.

Premier long métrage d'Anna Rose Holmer, *The Fits*¹ (2016)

¹ Film présent dans le catalogue national *Collège au cinéma*.

semble d'abord opposer la boxe et la danse. La jeune Toni (Royalty Hightower) s'entraîne dur avec son frère et les autres garçons de son école, mais se montre de plus en plus attirée par l'équipe féminine de *drill*, dont les chorégraphies très énergiques l'impressionnent. C'est finalement une analogie entre les deux disciplines qui sera tissée, et cela de façon d'autant plus transparente que le *drill* repose sur des *battles*, des affrontements. La danse accomplit la métamorphose d'un corps entrant dans la puberté, tout en l'inscrivant dans une sociabilité féminine. *The Fits* flirte avec l'horreur et le fantastique, notamment lors des crises de convulsion qui s'emparent une à une des jeunes filles. Les mouvements involontaires marquent le passage à un autre rapport à soi, comme une mue. Avec sa scène de lévitation et son ample chorégraphie finale, le film fait de la danse une passerelle vers la grâce.

The Fits (2016) © ARP



La La Land (2016) © SND



West Side Story (1961) © United Artists



● Revival

L'essentiel des œuvres évoquées jusqu'à présent entretiennent une relation oblique avec le genre de la comédie musicale. Certaines ne donnent aucune place aux numéros chantés; d'autres négligent la danse. *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) et *West Side Story* (Steven Spielberg, 2021) entendent au contraire pleinement renouer avec l'âge d'or du genre. Suivant la voie initiée par Stanley Donen et Gene Kelly, le premier transforme les circonstances les plus prosaïques en motifs d'enchantement. Dès le prologue, un monstrueux bouchon fournit l'occasion d'une explosion de mouvements, de couleurs et de chants, le tout accompagné par une caméra virevoltante. Le format d'image correspond à celui du CinemaScope des années 1950, et Chazelle filme les numéros musicaux dans la continuité,

généralement en plan large, puisant son inspiration dans les films du duo Ginger Rogers-Fred Astaire. Il recourt également à des techniques tombées en désuétude, comme les surimpressions d'enseignes au néon, pour évoquer la frénésie d'une soirée entre filles. Tourné en plan-séquence durant l'heure bleue, «*A Lovely Night*» peut se voir comme une version contrariée du numéro «*Dancing in the Dark*». Si la querelle l'emporte sur l'harmonie, l'attirance entre l'aspirante actrice (Emma Stone) et le pianiste de jazz (Ryan Gosling) a pourtant été rendue manifeste par l'entente spontanée de leur corps.

West Side Story propose une nouvelle adaptation du classique monté à Broadway par Leonard Bernstein (musique), Stephen Sondheim (paroles), Arthur Laurents (livret) et Jerome Robbins (chorégraphie). Steven Spielberg et le scénariste Tony Kushner ne cherchent pas à actualiser la fable, toujours située dans les années 1950, et font même écho à la version cinématographique de Robert Wise en employant Rita Moreno, qui y incarnait Anita. Le film témoigne de sa sensibilité aux enjeux actuels de représentation en confiant le rôle des Sharks à des Latino-Américains, et non plus à des acteurs grimés. D'une grande vivacité et d'une indéniable inventivité dans son utilisation des décors, des lumières et des mouvements d'appareil, *West Side Story* est en même temps rattrapé par une mélancolie que le genre s'employait à écarter. Il arrive en outre sur les écrans dans un contexte de crise structurelle. Si la comédie musicale semblait le moyen idéal pour redonner au cinéma sa vocation de grand spectacle populaire et de synthèse des arts, le relatif échec commercial du film confirmerait la dimension anachronique du genre, du moins dans sa forme canonique.



Documents

Trois portraits de Fred Astaire

La gestuelle virtuose de Fred Astaire appelle très tôt des comparaisons inattendues.

Faisant la critique d'*En suivant la flotte* (Mark Sandrich, 1936), l'écrivain britannique Graham Greene écrit :

« Il faut faire un effort pour se rappeler que M. Fred Astaire n'a pas été inventé par un réalisateur et crayonné par un dessinateur. Il est en effet l'incarnation la plus proche que nous ayons jamais eue d'un Mickey humain, suffisamment proche pour que de nombreux critiques aient noté la ressemblance. S'il faut attribuer des qualités humaines à cette figure légère, vive et pleine d'humour, ce sont les mêmes que celles des premiers Mickey : une touche de pathétique, une intelligence où se mêlent courage et sens de l'improvisation, une capacité à se mettre dans des situations délicates. La situation impose de réagir, et Mickey sans hésiter lancera sa propre queue à travers l'abîme avant de fouler cette corde poilue avec une superbe insouciance, quand bien même celle-ci n'est attachée à rien. De même, M. Astaire peut se lancer dans une danse qui, par sa rapidité et son inconscience, semble enfreindre les lois de la nature. Tous deux défendent Minnie, bien que Miss Ginger Rogers n'aura jamais tout à fait la même signification que Minnie (elle est trop effrontée et indépendante pour le rôle), et aucun méchant, aucun énorme chat noir ne menace de la ravir : les intrigues des films de M. Astaire sont plus quotidiennes ; on pourrait presque dire plus convenables, plus "familiales". »

Graham Greene, *The Pleasure-Dome, the Collected Film Criticism, 1935-40*, Oxford University Press, 1980.

Traduction par le rédacteur du dossier.

Dans *Fred Astaire, la haute société du spectacle*, Timothée Gérardin considère l'image de l'acteur du point de vue de sa fabrication industrielle, mobilisant les notions d'automatisation, de fétichisation, de marchandisation et d'obsolescence. Il établit dans l'extrait suivant l'influence d'une certaine conception de la danse sur la mise en scène :

« Programmés pour danser, les pieds du danseur imposent leur mouvement au reste du corps. Cette motricité singulière peut donner à Fred Astaire l'allure d'un automate, tantôt en harmonie, tantôt en décalage avec une force qui se propage de bas en haut. [...] Le pouvoir des membres inférieurs ne s'illustre jamais mieux qu'en montrant la manière dont ils insufflent au corps un mouvement d'ensemble, le gouvernant comme un second cerveau. Chez Astaire, l'impulsion rythmique, initiée par les pieds, ne s'exprime pas qu'avec les jambes, mais bien avec tout le corps. Il suit ce principe autant comme danseur, en jouant volontiers avec ses membres supérieurs – le positionnement de ses bras et de son buste, les réactions sur son visage – que comme metteur en scène, en insistant pour que les danseurs soient presque toujours filmés en entier. »

Timothée Gérardin, *Fred Astaire, la haute société du spectacle*, Playlist Society, 2023.

Pour Emmanuel Burdeau enfin, Astaire confère à la danse à la fois un caractère d'énigme et d'évidence dans *Vincente Minnelli* :

*« On a coutume de dire qu'Astaire incarne l'exception ou l'aristocratie de la danse. Il incarne plutôt la possibilité la plus pure de l'integrated¹ : feindre d'offrir la danse aux raisons humaines afin qu'elle puisse les suspendre et se tenir d'autant mieux en retrait, à distance des sommations du langage. Là est l'aristocratie : surtout ne rien affirmer, maintenir le génie dans le cadre d'une modestie ou d'une fragilité, d'un étonnement sans cesse reconduit. Ne pas danser, à la limite, hasarder seulement des suggestions, des hypothèses de danse. Astaire l'a dit lui-même – pour autant que puisse y consentir celui qui se refuse à dire – à la fin de *Steps in Time*², autobiographie par ailleurs dénuée d'intérêt : il n'a pas de réponse à la question qu'on lui pose toujours de savoir ce qui se passe dans sa tête quand il danse. Il n'en sait "absolument rien". Tout ce qu'il sait, c'est qu'il n'a jamais voulu exprimer ni prouver quoi que ce soit en dansant. Viennent alors les derniers mots du livre, sublimes : "I just dance." »*

Emmanuel Burdeau, *Vincente Minnelli*, Capricci, 2011.

1 NDLR : Les numéros s'intègrent au récit, en ce sens que, loin de n'être que des parenthèses spectaculaires, ils le font avancer.

2 NDLR : 1^{ère} édition en 1987.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Tous en scène, DVD, Warner Bros. Entertainment France, 2005 ; Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France, 2015.

Sélection d'autres œuvres de Vincente Minnelli

Le Pirate (1948), DVD, Warner Bros. Entertainment France, 2007.

Un Américain à Paris (1951), DVD, Warner Bros. Entertainment France, 2003 ; Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France, 2008.

Brigadoon (1954), DVD, Warner Bros. Entertainment France, 2005.

Autour du film

Entrons dans la danse (1949), de Charles Walters, DVD, Warner Bros. Entertainment France, 2016.

Chantons sous la pluie (1951), de Gene Kelly et Stanley Donen, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

- N. T. Binh et José Moure (sous la direction de), *Le Musical hollywoodien - Histoire, esthétique, création*, Les impressions nouvelles, 2021.
- Emmanuel Burdeau, *Vincente Minnelli*, Capricci, 2011.
- Jane Feuer, *Mythologies du film musical*, Les presses du réel, 2016.
- Timothée Gérardin, *Fred Astaire, La haute société du spectacle*, Playlist Society, 2023.

SITES INTERNET

Sur le film musical hollywoodien

- Charlotte Garson, « Histoire du film musical hollywoodien (1927-1983) », upopi.ciclic.fr, 2020 :
- ↳ <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-film-musical-hollywoodien>

Podcasts

- Charlotte Garson, Présentation de *Tous en scène* au centre des arts d'Enghien-les-Bains, 19 janvier 2022 :
↳ <https://www.youtube.com/watch?v=3POIRuHC9Ts>
- Mireille Krauss, « *Tous en scène* : Six personnages en quête de rêve », Les nuits de France culture, 23 décembre 2018 :
↳ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/tous-en-scene-de-vincente-minnelli-six-personnages-en-quete-de-reve-6551926>

CNC

- Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre
- Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :
- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

LA JOIE RETROUVÉE

Tous en scène de Vincente Minnelli est l'un des sommets absolus de la comédie musicale, genre un temps en voie de disparition et qui connaît aujourd'hui un certain regain. La promenade nocturne de Fred Astaire et Cyd Charisse dans Central Park s'est imposée comme un emblème, tant le passage de la marche à la danse y est d'une élégance et d'une délicatesse ineffables. Touchant à l'idéal d'un genre, le film s'offre lui-même comme une réflexion sur les puissances de l'art. En racontant les péripéties liées à la création d'une comédie musicale, *Tous en scène* saisit les vanités d'un milieu autant que sa formidable énergie. Derrière le grandiloquent Jeffrey Cordova (Jack Buchanan) se tient en effet une troupe enthousiaste, d'un professionnalisme à toute épreuve. Où se loge, par-delà le savoir-faire, la joie de créer ? C'est peut-être cette recherche qui fait du film de Minnelli l'un des plus réjouissants qui soient. Difficile de ne pas chantonner « *That's Entertainment!* », cette superbe profession de foi, à la sortie de la salle. C'est d'autant plus vrai que la joie n'est pas donnée de façon naïve, mais retrouvée – après les doutes, les tensions et la crainte de l'obsolescence.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINEMA