

# INTRODUCTION

L-7

---

Marguerite Chabrol  
et Pierre-Olivier Toulza

8 - 9

STARS ET SOLISTES DU MUSICAL HOLLYWOODIEN - INTRODUCTION

Plus qu'aucun autre genre hollywoodien, la comédie musicale classique dépend étroitement de la présence et parfois du nombre de stars à l'affiche, dans une intensification des mécanismes de production cinématographique : dans les séries des années 1930 – *Big Broadcast* (1932-1938) de Paramount, *Broadway Melody* (1935-1940) de MGM –, par exemple, les studios se différencient de la concurrence en mettant en avant leur armée de vedettes et leurs spécialités respectives.

Ces stars représentent une catégorie à part : quand d'autres sont « élus », et que leur image peut être entièrement construite, les interprètes des *musicals* sont avant tout sélectionnés pour des compétences spécifiques en chant et danse. Certains maîtrisent plusieurs techniques (les claquettes, la danse classique, la danse acrobatique, et les danses de salon pour Eleanor Powell<sup>1</sup>), ou excellent au contraire dans une unique discipline (le classique pour Cyd Charisse). Rares sont ceux dépourvus de domaine d'expertise, reconnu par les spectateurs et vanté par les publicités, et plusieurs des stars pratiquent à la fois la danse et le chant : Fred Astaire et Gene Kelly ne sont pas doublés lorsqu'ils chantent avec Judy Garland, qui effectue elle-même des chorégraphies complexes aux côtés de danseurs confirmés. À l'inverse, le manque de préparation de Marilyn Monroe est attesté par plusieurs sources, et Darryl F. Zanuck fut d'abord réticent à lui attribuer un rôle dans *Les Hommes préfèrent les blondes* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, Twentieth Century-Fox, 1953)<sup>2</sup>. Mais une formation intensive et des numéros adaptés aux aptitudes comme aux limitations de Monroe font d'elle une star du *musical* à part entière, capable de suivre les astucieuses chorégraphies de Jack Cole <sup>EXTRAIT 11</sup> et de chanter elle-même plusieurs morceaux, quoiqu'elle soit en partie doublée par Marni Nixon, par exemple pour

« Diamonds Are a Girl's Best Friend » : la compétence est à ce point au cœur du *musical* que même les stars qui en sont *a priori* dépourvues doivent pallier leurs lacunes pour s'imposer durablement.

Bien plus que son talent de danseuse ou de chanteuse, ce sont bien sa popularité et sa beauté en accord avec les canons de l'époque qui font de Monroe

<sup>1</sup> Adrienne L. McLean, « Putting 'Em Down Like a Man : Eleanor Powell and the Spectacle of Competence », in Sean Griffin (dir.), *Hetero : Queering Representations of Straightness*, SUNY Press, 2009, p. 92.

<sup>2</sup> George Custen, *Twentieth Century's Fox : Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*, Basic Books, 1997, p. 327.

l'archétype de la star hollywoodienne, plus encore que de la star de *musical*. *A contrario*, des compétences spécifiques peuvent distinguer des vedettes au physique atypique (Frank Sinatra<sup>3</sup>, Danny Kaye<sup>4</sup>), au point que même certaines des plus grandes stars du genre échappent en fait aux standards du glamour hollywoodien (Fred Astaire<sup>5</sup>, Judy Garland<sup>6</sup>). Alors que le genre a été l'un des plus inscrits dans la culture de masse, il s'est ainsi avéré un espace de négociation en matière d'enjeux culturels en déplaçant les normes de l'industrie : de genre (*gender*), de réception par des publics spécifiques, notamment gays et lesbiens<sup>7</sup>, de « race » et d'ethnicité, mais aussi dans le dialogue entre formes savantes et formes populaires.

### PERSONA, RÉCIT ET NUMÉROS

La prise en compte de la compétence distingue l'étude des vedettes de *musical* des analyses habituellement menées par les *star studies*<sup>8</sup>. Si les genres cinématographiques hollywoodiens se comprennent souvent en termes de *star vehicles*, c'est-à-dire de récits types soulignant les traits de telle ou telle star autour de figures récurrentes, le *musical* se préoccupe de la mise en valeur spectaculaire, sans nécessairement une justification narrative. Ce genre offre en fait des tensions qui déplacent le fonctionnement de la *persona* : comme l'a montré Richard Dyer à propos de Judy Garland<sup>9</sup>, dans le *musical* ce sont rarement les personnages qui permettent de mettre en valeur les qualités de la star, car les récits sont souvent prétextes à enchaîner des numéros correspondant à ses spécialités.

<sup>3</sup> Karen McNally, « Sailors and Kissing Bandits : The Challenging Spectacle of Frank Sinatra at MGM », in Steven Cohan [dir.], *The Sound of Musicals*, BFI, 2010, p. 93-103.

<sup>4</sup> Scott Balcerzak, *Buffoon Men : Classic Hollywood Comedians and Queered Masculinity*, Wayne State University Press, 2013.

<sup>5</sup> Steven Cohan, « 'Feminizing' the Song-and-Dance Man : Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical », in Steven Cohan et Ina Rae Hark [dir.], *Screening the Male : Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, 1993, p. 46-69.

<sup>6</sup> Adrienne L. McLean, « Feeling and the Filmed Body : Judy Garland and the Kinesics of Suffering », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, printemps 2002, p. 2-15.

<sup>7</sup> Richard Dyer, « Judy Garland and Gay Men », in *Heavenly Bodies : Film Stars and Society*, Macmillan, 1987, p. 141-194. Brett Farmer, « Julie Andrews Made Me Gay », *Camera Obscura* 65, vol. 22, n° 2, 2007, p. 144-153. Stacy Wolf, *A Problem Like Maria*, University of Michigan Press, 2002.

<sup>8</sup> Richard Dyer, *Stars*, BFI, 1979.

<sup>9</sup> Dyer, « Judy Garland and Gay Men », *op. cit.*, p. 156-160.

Dans *Le Chant du Missouri* (*Meet Me in St. Louis*, Vincente Minnelli, MGM, 1944) par exemple, ce sont bien les numéros comme « The Boy Next Door » qui mettent en avant l'intensité émotionnelle propre à Garland [EXTRAIT 2].

Nous proposons dès lors d'aborder le *musical* cinématographique à l'échelle de ses numéros et des performances individuelles. Certes, plusieurs récits archétypaux sont élaborés autour de l'image de stars : par exemple les enfants (Shirley Temple), les adolescents du *teen musical* (Deanna Durbin, le couple Mickey Rooney-Judy Garland), ou encore les stars dont la *persona* est fortement liée au monde du spectacle dans certains films *backstage* qui jouent de la dualité de leur image entre la scène et les coulisses<sup>10</sup>. Mais en général, les compétences en danse et en chant imposent beaucoup de sur-mesure : certaines définissent autant de variantes du genre, par exemple le film « album » pour les chanteurs et chanteuses, qui dépend des prestations d'une unique personnalité : *Une étoile est née* (*A Star Is Born*, George Cukor, Warner, 1954) a bien un récit mettant en jeu la *persona* de Judy Garland, mais c'est aussi un récital de la star, conçu notamment à partir de son expérience en concert. On pourra mentionner de même *Le Rock du bain* (*Jailhouse Rock*, Richard Thorpe, MGM, 1957) et les films musicaux rock pour Elvis Presley<sup>11</sup>. Le récit est à ce point au second plan que des performances récurrentes se retrouvent dans des genres parfois très différents où certaines stars exportent même ponctuellement le numéro musical (Marilyn Monroe dans le western, Cyd Charisse et Rita Hayworth dans le film noir). C'est bien par l'analyse des performances que l'on perçoit le mieux la façon dont le spectacle met en jeu leur *persona* : autant que les *production numbers*, les grands numéros mobilisant prouesses dansées et importants moyens de production, les numéros « identitaires », pourrait-on dire, centrés sur les caractéristiques d'une star, sont des attractions essentielles au genre.

### STARS EN TITRE, SOLISTES ET EMPLOIS

Symétriquement, les interprètes de numéros sont assez systématiquement

<sup>10</sup> Allison Robbins, « Doubled Selves : Eleanor Powell and the MGM Backstage Musical, 1935-37 », *Journal of the Society for American Music*, vol. 7, n° 1, février 2013, p. 65-93.

<sup>11</sup> Voir Landon Palmer, « 'And introducing Elvis Presley' : Industrial Convergence and Stardom in the Rock 'n' Roll Movies », *MSMI*, vol. 9, n° 2, 2015, p. 177-190.

désignés par l'industrie hollywoodienne comme des « stars », bien qu'ils jouissent en réalité de statuts assez variables. Il existe plusieurs cas de figures, de Garland ou Kelly qui ont tous les attributs de la star hollywoodienne et de la star de *musical*, à des interprètes moins connus, dans le créneau de « stars de niche », avec une *persona* moins complexe, un talent plus spécialisé. Avec sa hiérarchie propre, le *musical* élargit les catégories du *star system*. D'un point de vue économique d'abord, les limites sont strictes et les « vraies » stars relativement rares, comme le révèlent les budgets. Pour les premiers films avec Astaire et Rogers, la disparité est flagrante : jusqu'au *Danseur du dessus* (*Top Hat*, Mark Sandrich, RKO, 1935), seul Astaire est financièrement considéré comme une star et la production prévoit pour lui 40 000 \$ quand Rogers a un cachet d'à peine plus de 7 000 \$<sup>12</sup> ! Dans *La Joyeuse Divorcée* (*The Gay Divorcee*, Mark Sandrich, RKO, 1934), elle était même légèrement moins rémunérée qu'Edward Everett Horton qui n'est pourtant ni chanteur ni danseur. Ceci ne s'explique pas seulement par le sexisme du système (certaines grandes stars féminines comme Garbo à la même époque touchent des fortunes), mais aussi par le fait qu'Astaire livre souvent davantage de prestations que Rogers et a un statut de virtuose.

Si les célébrités comme Fred Astaire, Alice Faye, Kathryn Grayson sont à la fois stars et solistes, il y a d'une part des stars de *musicals* qui ont relativement peu de numéros en solo, comme Ginger Rogers, et d'autre part des interprètes *a priori* de second plan (Vera-Ellen, Ann Miller <sup>[EXTRAIT 3]</sup>) dont les nombreux solos sont indispensables. L'ensemble des interprètes de numéros à spécialité (*specialty*), ceux mobilisés systématiquement pour une compétence singulière, rassemble des profils variés : certains sont des stars majeures (la nageuse Esther Williams qui à elle seule définit un sous-genre fondé sur les ballets aquatiques), mais de l'autre côté du spectre, de nombreux artistes, souvent oubliés aujourd'hui, bénéficiaient d'une réelle reconnaissance (Charlotte Greenwood, Virginia O'Brien <sup>[EXTRAIT 4]</sup>), quelques-uns (comme José Iturbi) apparaissant d'ailleurs dans les films sous leur propre nom. Beaucoup de ces interprètes *a priori* secondaires sont considérés par les studios comme des gages de succès et sont mis en avant dans un ou plusieurs

<sup>12</sup> Budget prévisionnel du *Danseur du dessus*, boîte P57. *La Joyeuse Divorcée*, boîte P50, UCLA/RKO.

numéros importants qui peuvent voler temporairement la vedette. Ce ne sont des « stars » ni en termes symboliques ni en termes économiques – explicités par le fait de figurer en haut de l'affiche –, mais la promotion les compte dans la liste des vedettes, comme le montre par exemple la promesse de « 30 stars » [voir l'intérieur de la couverture de ce livre] à découvrir dans *La Parade aux étoiles* (*Thousands Cheer*, George Sidney, MGM, 1943). La limitation du temps de présence à l'écran fait parfois monter le désir et plusieurs des personnalités qui font des passages éphémères dans les films (comme Xavier Cugat dans quelques *musicals* MGM des années 1940 <sup>[EXTRAIT 9]</sup>) représentent en fait une attraction majeure et possèdent un vrai *star appeal*. Beaucoup de ces interprètes ont une existence en dehors du cinéma et ont acquis leur notoriété grâce à différents médias, comme la scène ou la radio, et ont parfois une popularité établie sur laquelle Hollywood s'appuie (Ethel Waters au Cotton Club à Harlem ou à Broadway ; Fanny Brice au théâtre puis à la radio). Le temps de présence à l'écran n'est donc pas un indice suffisant de l'impact effectif de tels interprètes, à cause des multiples échos à des performances diffusées par d'autres médias.

### SINGULARITÉS ET ARCHÉTYPES

Mais, comme toujours à Hollywood, la singularité n'est pas celle d'une originalité radicale. Quand l'industrie du cinéma pratique ailleurs le *typecasting*, associant des rôles récurrents aux stars selon certains canons physiques, les numéros musicaux confrontent leurs interprètes à d'autres archétypes, souvent ceux du monde du spectacle avec lesquels l'identité de chacun dialogue. Les numéros sont ainsi le lieu de fortes négociations culturelles, idéologiques, artistiques.

Derrière l'unicité de chaque star se cache (plus ou moins) un jeu d'hommages, de réappropriations, de rivalités ou de parodies. D'une part, le palimpseste est au cœur de multiples numéros, suivant de longues traditions d'imitations réciproques des acteurs. Les performances tirent souvent leurs effets d'une dialectique entre mimétisme et expression originale de l'artiste. D'autre part, les numéros de défi sont une composante importante du genre, *a fortiori* parce que les chansons peuvent être reprises et que le public peut se rappeler les interprétations antérieures. Ainsi, « Heat Wave » dans *La Joyeuse Parade* (*There's No Business Like Show Business*, Walter Lang,

Twentieth Century-Fox, 1954) est présenté comme le vol symbolique par la plus jeune Marilyn Monroe de la chanson qu'Ethel Merman interprétait dans *La Folle Parade (Alexander's Ragtime Band)*, Henry King, Twentieth Century-Fox, 1938) (EXTRAITS 6, 7). Plusieurs figures d'apparition de stars reposent sur une structure de compétition plus prononcée qu'ailleurs à Hollywood : en particulier la singularisation d'un soliste dans un ensemble, comme Ginger Rogers pour « We're in the Money » dans *Chercheuses d'or de 1933 (Gold Diggers of 1933)*, Mervyn LeRoy, Warner, 1933 (EXTRAIT 8). D'autres numéros n'hésitent pas à reléguer une star majeure dans le public diégétique pour la montrer fascinée par les prouesses d'une autre, mais aussi en train de se faire voler la vedette.

L'élaboration des numéros pour telle ou telle star met aussi en jeu d'éventuelles contraintes. Si certains interprètes ont de l'autonomie pour créer leurs performances, les producteurs ont des préconceptions sur l'image de la star, la direction artistique ou la construction technique de la prise de vue et de son. Il y a de fortes différences de statut entre ceux qui maîtrisent les rouages de leurs prestations (Fred Astaire<sup>13</sup>) et ceux dont les performances sont prises dans une relation dialectique avec le studio, allant du compromis à la soumission aux pressions (Lena Horne<sup>14</sup>). C'est notamment le cas des chanteurs engagés dans des négociations sur la technique et le problème particulier du doublage, lorsque le studio leur impose une autre voix. Le phénomène touche aussi bien certaines des plus grandes stars de la période – Audrey Hepburn pour *My Fair Lady* (George Cukor, Warner, 1964), par exemple – que le casting de *Carmen Jones* (Otto Preminger, Carlyle Productions, 1954) où Harry Belafonte et Dorothy Dandridge doivent accepter les voix jugées plus opératiques de chanteurs blancs<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Todd Decker, *Music Makes Me : Fred Astaire and Jazz*, University of California Press, 2011.

<sup>14</sup> Shane Vogel, « Lena Horne's Impersona », *Camera Obscura* 67, vol. 23, n° 1, 2008, p. 11-45. Richard Dyer, *In the Space of a Song : The Uses of Song in Film*, Routledge, 2012, chap. 6, « Singing Prettily : Lena Horne in Hollywood », p. 114 sq.

<sup>15</sup> Jeffrey Paul Smith, « Black Faces, White Voices : The Politics of Dubbing in *Carmen Jones* », *The Velvet Light Trap*, n° 51, 2003, p. 29-42.

Les numéros individuels sont enfin confrontés à l'histoire générale du genre et la carrière de beaucoup n'a pas survécu aux évolutions des styles de performance.

Dans les années d'après-guerre, des changements chorégraphiques (l'essor du classique au détriment des claquettes et des danses de salon) et, à partir des années 1960, une valorisation du chant au détriment de la danse bouleversent radicalement la hiérarchie des stars de *musicals*. Dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le déclin quantitatif du genre redéploie la question des compétences : plusieurs films sont dominés par des chanteuses qui, pour la plupart, n'ont aucune formation en danse (Doris Day, Julie Andrews, Barbra Streisand)<sup>16</sup>, et on entend également les voix de stars « non chantantes » dans des rôles musicaux (Marlon Brando, Rex Harrison).

À l'ère classique, compétence, numéro et intermédialité fonctionnent ensemble et invitent à étoffer l'analyse de la place des stars du *musical* par d'autres éléments que le matériau habituel des *star studies*. Notre approche croise en outre différentes perspectives disciplinaires : celles du cinéma, de la musique et de la danse. La première partie du livre aborde les paradoxes d'une performance médiatisée par les conditions de la réalisation cinématographique et la construction de corps « technologisés ». En raison des contraintes techniques et économiques de tournage comme de diffusion, l'interprétation est sans cesse prise dans une dialectique entre « authenticité » et reconstruction. Les numéros ont tantôt tendance à dissimuler la médiation en insistant sur les *effets* de présence, tantôt à en jouer de façon réflexive en postulant que le public n'est pas dupe devant toutes les pratiques d'*édition* (montage, doublage, effets spéciaux, diffusion par un média...).

On savait Astaire être l'un des plus grands « monteurs sonores », doublant lui-même en studio les sons de ses claquettes. Mais son perfectionnisme touche tous les aspects de sa performance et Todd Decker montre à quel point Astaire a développé une réflexion spécifique à chacun des médias qu'il a traversés, dans un contexte où le cinéma est sans doute celui qui se démarque le plus du *live*. Le corps cinématographique de la star, qui ne donne jamais de signe d'effort, devient ainsi dans l'imaginaire collectif une sorte de « cyborg » qui doit son statut à sa maîtrise des technologies autant qu'à sa virtuosité propre.

Allison Robbins, en étudiant les conditions des prises de son des années 1930, montre les hésitations dans l'installation

<sup>16</sup> Dyer, *In the Space of a Song*, op. cit., p. 98-99.

de la norme du play-back et la manière dont les stars ont cherché à préserver leur expressivité musicale propre. En analysant leur résistance à cette pratique voulue par les studios, l'auteure caractérise des numéros intimistes rendus possibles par l'exploitation des technologies. Malgré le travail de post-synchronisation, il demeure en effet des formes de présence vivante dans le chant, aux antipodes des voix puissantes de Broadway, liées au modèle de la radio.

Même lorsque la manipulation technique semble forte et que la star se voit imposer une voix qui n'est pas la sienne, ses caractéristiques propres n'en disparaissent pas pour autant. C'est ce qu'analyse Marguerite Chabrol à propos des chansons systématiquement doublées de Rita Hayworth, et d'une construction de l'illusion qui s'appuie sur les compétences chorégraphiques de la star et l'optimisation de la diffusion du son monophonique, au point que le dispositif n'efface pas la performativité.

La deuxième partie est consacrée aux minorités raciales et ethniques : la ségrégation, à Hollywood comme ailleurs, donne la primauté aux stars blanches. À la MGM, Lena Horne constitue une exception (elle est, avec Benny Carter, la seule Afro-Américaine parmi la trentaine de vedettes représentées sur l'affiche de *La Parade aux étoiles*) ; cependant, malgré son contrat de sept ans et les possibilités plus nombreuses offertes aux artistes noirs durant la guerre, elle n'obtient que très peu de rôles de premier plan : les studios tout comme l'autocensure du code de production limitent drastiquement les possibilités narratives, notamment en interdisant les romances inter-raciales. C'est donc seulement dans le cadre de numéros à spécialité ou dans les *musicals* au casting entièrement afro-américain comme *Symphonie magique* (*Stormy Weather*, Andrew Stone, Twentieth Century-Fox, 1943 <sup>[EXTRAIT 9]</sup>) que le rôle de stars comme Horne et Bill Robinson sera vraiment développé.

La réputation de certains artistes permet cependant au *musical* de leur ménager quelques espaces de présence, sinon de liberté, au sein du système : c'est notamment le cas pour des chanteuses (Ethel Waters) et des danseurs (Bill Robinson) dont Hollywood sait reconnaître l'attrait sur des publics moins spécifiques qu'il n'y paraît, même si leur absence narrative permet de couper leurs numéros dans quelques États du Sud. Les attractions puissantes offertes par

les *performers* afro-américains ne doivent pas faire oublier que très peu d'artistes connus sur l'ensemble du territoire obtiennent des rôles dans les films, et que les interprètes blancs n'eurent jamais à craindre la concurrence de leurs homologues noirs, parfois plus doués qu'eux mais cantonnés à des numéros qui ne rendent pas toujours justice à leur talent. Ce sont précisément les numéros exceptionnels des Nicholas Brothers qu'analyse Karen McNally, en montrant comment leur style spectaculaire permet de faire passer au premier plan des *performers* qui ne sont guère assimilables à de simples *guest stars*. Par leur virtuosité, les numéros prennent le dessus sur les séquences narratives, et proposent une célébration du divertissement américain qui conteste la suprématie des stars blanches ainsi que des formes musicales et chorégraphiques blanches.

L'ethnicité et l'origine nationale des stars sont des déterminations importantes qui interagissent avec leurs compétences. Les succès sportifs de la patineuse Sonja Henie expliquent l'intérêt de la Twentieth Century-Fox, qui a presque toujours fait jouer à la star des jeunes filles scandinaves, dont l'altérité peut être domestiquée, grâce à un style de performance qui associe blancheur et culte de la forme physique<sup>17</sup>. Quelques actrices latinas, comme Dolores Del Rio, ont pu accéder à un statut de star à la faveur du goût pour des danses et des musiques d'Amérique latine, ou du contexte géopolitique des années de guerre. Plus ou moins gommée, l'ethnicité de certaines stars demeure cependant essentielle dans les numéros exotiques mêlant authenticité des apports culturels étrangers et altération ou simplification parfois extrême des rythmes et des danses importés (en particulier les musiques « tropicales » du « Roi de la rumba », Xavier Cugat). En fin de période, la différenciation des performances (Rita Moreno vs. Natalie Wood) de *West Side Story* (Jerome Robbins & Robert Wise, Mirish Corp. & Seven Arts, 1961) en fonction notamment de « masques raciaux et ethniques » – mélodies, « rythmes complexes suggérant une origine géographique<sup>18</sup> », danses, maquillage – atteste la permanence de ces déterminations, par-delà les évolutions stylistiques.

<sup>17</sup> Diane Negra, *Off-White Hollywood : American Culture and Ethnic Female Stardom*, Routledge, 2002, p. 84-90.

<sup>18</sup> Todd Decker, « Race, Ethnicity, Performance », in Raymond Knapp, Mitchell Morris, Stacy Wolf [dir.], *The Oxford Handbook of the American Musical*, OUP, 2011, p. 198.