Récit biographique et savoir musical dans les biopics d'artistes de Broadway de la fin des années 1940

Pierre-Olivier Toulza

▶ **To cite this version:**

Pierre-Olivier Toulza. Récit biographique et savoir musical dans les biopics d'artistes de Broadway de la fin des années 1940. Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/Récit et Savoir, Jun 2014, Paris, France. hal-01077682

HAL Id: hal-01077682
https://hal.science/hal-01077682

Submitted on 26 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pierre-Olivier Toulza
Université Paris Diderot

Récit biographique et savoir musical dans les biopics d'artistes de Broadway de la fin des années 1940

Après la Seconde Guerre mondiale, les films biographiques américains – un genre important à Hollywood depuis les années 1930 – prennent souvent pour sujet les vies d'artistes et de gens du spectacle, et George F. Custen rappelle combien « la seconde période de production de biopics, de 1941 à 1960, fut dominée par une élite nouvelle. Les gens du spectacle plutôt que les politiciens devinrent les personnages célèbres exemplaires ; un quart des films réalisés pendant cette période portait sur des artistes et des gens du spectacle »[1]. Les années 1930 privilégiaient en effet les biographies d'hommes d'État et de scientifiques – Pasteur, Lincoln, Élisabeth I^re^... – et si ce type de personnalités continue à intéresser les studios après la guerre, les biographies de danseurs, chanteurs, compositeurs, paroliers, producteurs de spectacles se multiplient, avec un net engouement pour les artistes liés à la musique, au chant et à la danse. Dans les années 1950, ces biopics représenteront même plus de 40% de la production de films biographiques[2].
Le cycle répond tout d'abord à une motivation économique : lorsqu'ils prennent pour sujet des personnalités du monde du spectacle musical, ces films permettent tout simplement de donner des rôles aux danseurs et chanteurs sous contrat avec les studios. En outre, pour l'industrie de l'*entertainment* qu'est Hollywood,

> les biopics de gens du spectacle, *sui generis*, portent les attributs familiers et attendus de la comédie et de la tragédie transformés en chant et en danse. On ne regarde pas quatre-vingt-dix minutes de 'performances scientifiques' exécutées par Marie Curie de la même façon que l'on regarde le biopic de Jerome Kern, avec l'espoir qu'il sera gorgé de numéros musicaux.[3]

A cela s'ajoutent enfin des explications culturelles : dans les décennies précédentes, les biographies de grands hommes d'État ou de scientifiques visionnaires étaient des récits revigorants et stimulants pour les publics de la Grande Dépression et de la Seconde Guerre mondiale. Dans l'après-guerre, les biopics mettent sur le devant de la scène des sportifs ou des artistes qui sont eux-mêmes, dans l'industrie du loisir de l'époque, de véritables produits offerts à la consommation de spectateurs[4].
Dans les sujets de ces biographies hollywoodiennes, on trouve un très grand nombre d'artistes américains et parmi ceux-ci de nombreuses personnalités de Broadway, l'une des sources majeures du cinéma hollywoodien. Cet intérêt pour Broadway dans le genre du biopic a pour origine un film de 1936, *The Great Ziegfeld* (*Le Grand Ziegfeld*, Herbert Z. Leonard, 1936) généralement considéré comme la première grande biographie filmée d'une personnalité du monde du divertissement[5] : Ziegfeld créa en effet à Broadway dans les années 1910 et 1920 une série de revues à grand spectacle, les fameuses *Ziegfeld Follies*, et aussi plusieurs comédies musicales comme *Show Boat* en 1927[6] qui est l'une des œuvres les plus importantes du théâtre musical américain. En 1942, ensuite, un film de Michael Curtiz, *Yankee Doodle Dandy* (*La Glorieuse Parade*) lance véritablement la veine des biopics consacrés à des artistes de Broadway (paroliers, compositeurs, chanteurs, danseurs).
Or durant une brève période – la seconde moitié des années 1940 – Hollywood produit une courte série de biopics musicaux qui font la part belle à des compositeurs, des chanteurs ou des danseurs américains parfois encore vivants, en semblant négliger l'une des données fondamentales de toute biographie, écrite ou filmée : le récit lui-même. Un bref cycle se développe en effet à la sortie de la guerre, qui rassemble *Night and Day* (*Nuit et jour*, 1946) de Michael Curtiz, *Words and Music* (*Ma vie est une chanson*, 1948) de Norman Taurog, et *Till the Clouds Roll By* (*La Pluie qui chante*, 1946) réalisé par Richard Wharf – et aussi par Vincente Minnelli et George Sidney pour certaines séquences musicales. *Night and Day* raconte la vie de Cole Porter, l'auteur de chansons pleines d'esprit comme la très célèbre « My Heart Belongs to Daddy » et de comédies musicales comme *Anything Goes* (1934), *Kiss Me Kate* (1948) ou *Can-Can* (1953). *Words and Music* s'intéresse à la vie de de Lorenz Hart, l'auteur, avec Richard Rodgers, de quelques-uns des plus grands succès de Broadway dans les années 1920 et 1930, comme les chansons « Blue Moon », « My Funny Valentine » ou « The Lady Is a Tramp », et les comédies musicales *On Your Toes* (1936) et *Pal Joey* (1940). *Till the Clouds Roll By*, enfin, raconte la vie du compositeur de Broadway Jerome Kern, l'auteur notamment de *Show Boat*. Il s'agit là d'un cycle bien circonscrit dans le temps, puisque dès le milieu des années 1950 les biopics d'artistes ne présenteront plus les mêmes caractéristiques narratives. Dans les années d'après-guerre quelques films retracent ainsi des vies de personnalités de Broadway, tout en traitant de façon bien légère ce matériau biographique. Il s'agit enfin, nous le

1 « The second era of biopic production, from 1941 to 1960, was dominated by a new kind of elite. The entertainer rather than the political leader became the paradigmatic famous figure ; a quarter of all films made during this period focused on entertainers and artists ». George F. Custen 1992, pp. 84-85.
2 *Ibid.*, p. 206.
3 « […] entertainer biopics, *sui generis*, wear the familiar and expected masks of Thalia (comedy) or Melpomene (tragedy) shaped into song or dance. One does not watch ninety minutes of Marie Curie's routines of 'performing science' in the same way one does the biopic of Jerome Kern, with the expectation it will be loaded with production numbers ». *Ibid.*, p. 196.
4 *Ibid.*, pp. 212-213.
5 Rick Altman 1999, p. 139.
6 Sur cette comédie musicale, voir Todd Decker 2013.

verrons, de comédies musicales qui sont loin de sacrifier au goût de l'époque pour l' « intégration » entre récit et séquences musicales, même si le récit comme les numéros chantés et dansés se fondent de façon très précise sur les connaissances et la culture du public en matière de théâtre musical.

Les critiques de l'époque ont généralement mis l'accent sur la pauvreté narrative de ces *biopics*, et ont relevé des faiblesses en termes de dramatisation, de rythme du récit, et de cohérence scénaristique. En décembre 1946, dans le *New York Times*, Bosley Crowther relève les « bizarreries de scénario » de *Till the Clouds Roll By* et s'exclame :

> Pourquoi, oui pourquoi est-il nécessaire […] d'exalter un musicien populaire comme s'il était un véritable messie ? Pourquoi est-il nécessaire que des gens profèrent des paroles aussi grandiloquentes que 'vous avez écrit les chansons d'une nation' ou 'ne perdez pas votre temps avec de petits airs, pensez à accomplir de grandes choses' ? Pourquoi, par exemple, la Metro Goldwyn Mayer a-t-elle jugé bon, pour accompagner les belles chansons de Jerry Kern, de mettre au point une histoire bidon au sujet des déboires d'un jeune compositeur ? Pourquoi n'aurait-on pas pu, tout simplement, nous donner davantage de moments aussi délicieux que Judy Garland incarnant Marilyn Miller et chantant des airs aussi mélodieux que 'Sunny' et 'Who' ?[7]

Deux ans plus tard, le même critique émet aussi de lourdes réserves sur les séquences biographiques de *Words and Music*, tout en louant pareillement les moments chantés et dansés :

> à la vérité, bien que *Words and Music* fasse figure, au Radio City Music Hall, de prestigieux film de Noël en Technicolor et avec de nombreuses stars, c'est également un exemple particulièrement régressif de biographie musicale, aussi éloigné de la vérité dans son récit qu'il est peu original dans son intrigue sentimentale.[8]

La trame biographique de *Night and Day* est pareillement blâmée dans le *New York Times* : « tandis que *Night and Day* n'appelle que le rejet en tant que tissu de balivernes pseudo-biographiques au sujet d'une personnalité vivante, il est indéniable que le film est plein d'attraits qui en font un divertissement visuellement réussi »[9].
Pour expliquer ces critiques récurrentes, il faut bien comprendre que la scénarisation et la mise en scène des vies de compositeurs ou de paroliers se heurtent à d'importantes difficultés. Tout d'abord, les biographies de Cole Porter, Jerome Kern et Lorenz Hart contiennent peu de péripéties au potentiel aussi dramatique que les vies d'hommes politiques ou de têtes couronnées. L'intérêt de ces biographies réside dans les séquences de recréation de spectacles qui constituent les moments forts des films, tandis que les scènes biographiques courent nécessairement le risque de faire office de simples traits d'union entre ces séquences de danse et de chant. Le scénario de *Till the Clouds Roll By* a ainsi été en chantier à la MGM dès 1940, avec à partir de 1943 un travail intensif, impliquant de nombreux scénaristes et plusieurs révisions complètes du scénario. Débutée fin 1945, la production du film a traîné plus de huit mois, une durée tout à fait inhabituelle[10] : pour George Wells, qui signe l'adaptation, « la difficulté principale de cette histoire semble être le manque d'épisodes intéressants dans la carrière du personnage principal »[11].
Ensuite, à l'inverse des biopics de danseurs ou de chanteurs, les biographies de compositeurs et de paroliers ne permettent guère de mettre en valeur, dans les rôles principaux, le talent spécifique des comédiens sous contrat avec les studios lors des séquences d'invention et d'écriture des paroles de chansons. L'interprétation de Mickey Rooney dans le rôle de Lorenz Hart, dans *Words and Music*, a ainsi été particulièrement critiquée dans la presse (« l'interprétation par M. Rooney de la détérioration de l'état de M. Hart [à la fin du film] mérite le prix annuel du grotesque »[12], note Bosley Crowther), même si le choix de Rooney, un acteur connu pour son énergie juvénile et sa vitalité, se justifie pleinement durant la première moitié du film lorsqu'il s'agit de donner un visage au génie excentrique qu'est le compositeur Lorenz Hart dans ce biopic. Une séquence avec Judy Garland permet ensuite au comédien de faire valoir ses talents de chanteur, et surtout d'être réuni une dernière fois avec la star qui a partagé l'affiche avec lui dans de nombreux films[13].
Pour autant, les aspects les plus sombres de la personnalité de Hart demeurent à mille lieues de l'image d'acteur de Mickey Rooney, ce qui explique les nombreuses critiques.
Enfin, tous les écarts par rapport aux normes socioculturelles de l'époque sont soigneusement gommés dans les

7 « Why, oh, why is it necessary, when one of these medleys is arranged, to exalt a popular musician as though he were the bringer of light and life ? Why is it necessary to have people say such pompous things as 'Yours are the folksongs of a nation' or 'Don't waste your time with little tunes ; think big' ? […] Why did Metro, for instance, have to cook up a thoroughly phoney yarn about the struggles of a chirpy young composer to carry the lovely songs of Jerry Kern ? […] Why couldn't it simply have given us more such enjoyable things as Judy Garland playing Marilyn Miller and singing the melodious 'Sunny' and 'Who' ? ». Bosley Crowther 1946.

8 « […] *Words and Music*, however, much it may be the star-studded Technicolor feature of the Music Hall's come-all Christmas show, is a patently juvenile specimen of musical biography, as far from the facts in its reporting as it is standard in its sentimental plot ». Bosley Crowther 1948.

9 « While *Night and Day* begs quick dismissal as an idealistic smaterring of biography about a living personnality, there is no denying that it is stuffed with the gaudy things that make for a visually handsome entertainment ». *The New York Times*, 26 juillet 1946.

10 Todd Decker 2013, p. 182.

11 « The main difficulty of this story seems to be the lack of colorful episodes in the career of the leading character ». Cité par Todd Decker 2013, p. 182.

12 « As played by Mr. Rooney, this deterioration of Mr. Hart deserves some sort of recognition as the year's prize grotesquery ». Bosley Crowther 1948.

13 Le premier film du duo date de 1937 (*Thoroughbreds Don't Cry* de Alfred E. Green), mais leur premier grand succès commun date de 1939 (*Babes In arms* de Busby Berkeley).

biographies d'artistes des années 1940, rendant là encore bien difficile le travail de scénarisation de péripéties biographiques qui devaient demeurer strictement en accord avec le code d'autocensure hollywoodien, qui interdit en particulier la représentation de « la perversion sexuelle » sans clairement indiquer ce qu'est cette horrible pratique[14], et qui prévoit surtout que toute déviation à l'ordre établi soit soigneusement justifiée par le scénario, et soit suggérée plutôt que montrée de façon explicite. De façon plus générale, George F. Custen explique que

> chaque vie offrait aux scénaristes et aux producteurs différents types de problèmes pour la scénarisation. Ces problèmes pouvaient concerner la condensation des événements, la censure, des difficultés légales avec des parents encore vivants, et au-delà de toutes ces considérations, les conventions changeantes, à Hollywood, de ce qui pouvait constituer une vie digne d'être filmée.[15]

Les aspects les plus embarrassants de la personnalité des héros de nos films sont donc soigneusement gommés, et ce n'est que dans les années 1950 que les biographies d'artistes refléteront une conception moins lisse du génie : avec l'essor au début des années 1950 des producteurs indépendants et le relatif assouplissement du code d'autocensure, des sujets encore fort délicats dans les biopics des années 1940 sont désormais abordés : l'alcoolisme (*The Buster Keaton Story* en 1957 de Sydney Sheldon), ou la drogue dans *The Gene Krupa Story* de Don Weis en 1959[16]. Il faudra donc attendre la décennie suivante pour que le récit biographique et sa complexité redeviennent le centre de gravité des biopics musicaux hollywoodiens, après avoir été quelque peu négligés dans les films de la fin des années 1940, comme le prouvent bien les réactions des critiques de l'époque.

Le code d'autocensure s'applique bien évidemment à tous les films de la période, mais certains biopics musicaux présentent une difficulté supplémentaire : en traitant d'artistes impliqués dans le théâtre musical de Broadway, Hollywood court le risque de se confronter à la question de l'homosexualité. De nombreux créateurs et interprètes des spectacles de Broadway étaient notoirement homosexuels[17], à l'exemple de Cole Porter et Lorenz Hart, les héros de *Night and Day* et *Words and Music*. Dans son ouvrage de référence sur le biopic, George F. Custen a déjà expliqué comment la vie de Cole Porter avait été entièrement réécrite afin d'éliminer tout élément homosexuel de *Night and Day*, avec le plein accord de Porter lui-même qui voyait dans ce projet de film l'occasion d'offrir une importante publicité à son travail. Même si Porter est interprété par Cary Grant, cette biographie gomme entièrement toute allusion aux nombreuses relations homosexuelles de Porter, et met en avant le personnage de Linda, l'épouse de Porter, qui devient dans le film une muse et finalement la seule à vraiment comprendre son génie – alors que, dans la vie, il s'agissait d'un mariage de convenance, Linda Lee Thomas étant vraisemblablement lesbienne[18]. La stratégie mise en œuvre par *Words and Music* pour raconter la vie d'un compositeur dépressif, alcoolique, homosexuel et – à l'inverse de Porter – célibataire est un peu différente, et le nettoyage de sa biographie passe par une stratégie en deux temps. Lorenz Hart est surtout connu pour sa collaboration avec Richard Rodgers, avec qui il a créé quelques spectacles fameux comme *On Your Toes* (1936) ou *Pal Joey* (1940). La vie de Hart est ainsi filtrée par le point du vue du personnage de Rodgers, qui ouvre le film, dès la première séquence, par un petit discours permettant de lancer un récit en flashback. L'intérêt est précisément d'établir fermement une norme, dans les séquences biographiques, à l'aide de ce compositeur marié, père de deux enfants, à la vie bien réglée. Hart sera même présenté comme un personnage immature, infantile – « le troisième enfant du couple Rodgers », comme l'indique une réplique du film. Le choix de Mickey Rooney pour incarner Hart va dans le sens de cette infantilisation. Ensuite, le film se livre à une normalisation du comportement sexuel du héros. Sa personnalité dépressive est ainsi dépeinte comme étant la conséquence d'une déception sentimentale : Hart ne peut se remettre de l'abandon d'une jeune femme qui semble n'avoir à lui reprocher que sa très petite taille. La vie de Hart est évidemment purifiée de toute référence à l'homosexualité et à l'alcoolisme, et sa personnalité dépressive et mélancolique[19] ne donne lieu qu'à des allusions et suggestions presque incohérentes lorsqu'il s'agit d'évoquer les fugues et disparitions de Hart – en réalité liées soit à son homosexualité, soit à son goût pour l'alcool. Enfin, si la déviation morale est suggérée sans être jamais explicite, elle n'est jamais rendue séduisante ou excitante, comme le stipulait le code d'autocensure[20] : d'où l'impressionnante dégradation physique et morale de Hart, à la suite de chacune de ses escapades.

Finalement, la mise en forme du matériau biographique, dans ces films de la fin des années 1940, va à l'encontre de la narration classique hollywoodienne et de son habituelle exigence de clarté : alors que le récit hollywoodien finit toujours par se concentrer sur des causes psychologiques individuelles (traits de caractère, choix, résolutions), l'enchaînement de causes et d'effets, dans les biopics musicaux, est brouillé par deux facteurs complémentaires : la psychologie opaque d'un créateur torturé – en raison des opérations de nettoyage biographique, principalement pour

14 Jean-Loup Bourget 1998, p. 125.

15 « Every life presented scenarists and producers with different kinds of problems in narratization. These problems could concern condensation of events, censorship, legal entanglements with surviving relatives, and, absorbing all of these considerations, Hollywood's shifting conventions on what constituted a life worth depicting ». George F. Custen 1992, p. 121.

16 Sur cette question, lire George F. Custen 1992, pp. 169-171.

17 Voir en particulier Matthew Tinkcom 2002 et D. A. Miller 1998.

18 George F. Custen 1992, pp. 119-128.

19 Cette personnalité est évoquée par de nombreux proches de Hart : le chanteur Mabel Mercer explique ainsi qu'il était « solitaire dans les foules qu'il exigeait, recherchait et rassemblait autour de lui. C'était l'homme le plus triste que j'aie jamais connu ». Cité par Frederick Nolan 1994, p. 222. « But he was lonely in the crowds that he demanded, sought, and collected around him. He was the saddest man I ever knew ».

20 Jean-Loup Bourget 1998, p. 127.

Night and Day et *Words and Music* – et aussi une conception nouvelle de la célébrité conçue dans chacun de ces films non comme la conséquence du travail et du mérite, mais bien comme la simple suite d'un hasard imprévisible, d'un véritable coup du sort qui du jour au lendemain permet à l'artiste de percer et de rencontrer la gloire. Ces grandes séquences de triomphe – la première du spectacle des *Garrick Gaities* dans *Word and Music*, par exemple – permettent aux artistes de faire *ex abrupto* la preuve de leur talent unique, toujours décrit dans des termes très vagues dans les films. Après le triomphe des *Garrick Gaities*, un article de presse signale que le spectacle rassemble « de jeunes acteurs de talent, des airs brillants, des paroles pétillantes et des numéros inspirés » ; ce type de séquence montre également qu'un simple moment de chance peut déterminer une carrière entière, et remet quelque peu en cause la fluidité de la chaîne causale du récit classique.

Le nettoyage des connaissances biographiques accumulées par les documentalistes des studios détermine ainsi un récit de vie souvent peu clair, manquant de l'habituelle efficacité hollywoodienne. De plus, l'accent porté sur le matériau musical a nécessairement généré un cycle de films musicaux presque *anti-narratifs*. Ces films participent en effet de deux traditions génériques : le biopic et la comédie musicale. En 1936, le premier des biopics musicaux, *The Great Ziegfeld*, a ainsi été présenté dans la presse uniquement comme une comédie musicale tout simplement car le film n'avait pas été produit en référence à une catégorie générique « biopic » qui n'existait pas encore vraiment à l'époque[21]. Après la Seconde Guerre mondiale, en revanche, les campagnes de promotion des studios comme les critiques journalistiques parlent souvent de « *biographie musicale* », car depuis les succès de *The Great Ziegfeld* en 1936 et celui de *Yankee Doodle Dandy* en 1942, la conscience du genre « biopic » a eu le temps de s'installer. Or le sujet biographique détermine dans ce cycle de films musicaux un type de récit différent de celui des comédies musicales hollywoodiennes de l'époque, car ils proposent un singulier mode d'insertion des numéros spectaculaires au fil du récit biographique. Lors de rares séquences, les films proposent une forme d'intégration des numéros chantés et dansés au récit, et les scènes spectaculaires peuvent être reliées à des situations vécues par les protagonistes : la musique, par exemple, peut être narrativisée en étant rattachée à des moments particulièrement dramatiques du scénario. C'est ainsi que Cole Porter compose la chanson « Night and Day », qui donne son titre au film, en rêvant à l'amour de sa vie, Linda, sur les champs de bataille français de la Première Guerre mondiale, environ quinze ans avant la composition véritable de la chanson, en 1932. Dans *Words and Music*, Lorenz Hart, lors de l'une de ses disparitions, entend par hasard, dans un quartier louche, une chanson qu'il a composée « Spring Is Here », chanson dont les paroles mélancoliques le convainquent de rejoindre au plus vite son partenaire musical, Rodgers.
La plupart du temps, pourtant, les films proposent une disjonction presque totale entre récit et spectacle, ou du moins une suite de séquences de danse et de chant reliées de façon extrêmement lâche au récit. Dans chacun de ces films, ce sont des numéros de nature très différente qui sont comme juxtaposés. On trouve ainsi, dans *Words and Music*, un nombre important de séquences proposant des extraits de comédie musicale représentés, dans la fiction, sur les planches d'un théâtre : nous assistons aux premières à Broadway de *A Connecticut Yankee*, des *Garrick Gaieties*, de *Peggy-Ann*, et dans le West End londonien à la première de la comédie musicale *The Girlfriend*. Le film contient aussi des solos ou duos lyriques dont la présence dans le récit de *Words and Musics* est justifiée de façon minimale : Rodgers et son épouse assistent ainsi dans un night-club à deux chansons interprétées par Lena Horne ; à son arrivée à Los Angeles, Lorenz Hart invite le tout Hollywood à une grande soirée à laquelle participe Judy Garland, qui accepte bien entendu de chanter avec son hôte. Dans *Words and Music*, on trouve même une longue séquence de danse, la recréation de l'un des plus célèbres ballets de Broadway, « Slaughter on 10th avenue », l'un des grands moments de la comédie musicale *On Your Toes* de Rodgers et Hart. Ce mode très souple de lien entre récit et spectacle prouve bien que le récit biographique est ici utilisé comme un simple prétexte pour proposer une succession de numéros de chant et de danse qui n'ont aucun lien les uns avec les autres. Le but est ainsi de présenter une série de numéros spectaculaires et partant un maximum de stars attachées au studio qui produit le film : dans *Till the Clouds Roll By* se succèdent Judy Garland, Frank Sinatra, Lena Horne, Kathryn Grayson, June Allyson, etc. Dans chacun de ces films, cette juxtaposition de numéros musicaux témoigne de l'influence profonde du modèle de la *revue*, un genre du théâtre musical pourtant peu prisé à Hollywood[22], et qui est précisément l'une des formes les moins narratives de la tradition du théâtre musical américain : « fréquemment confondue avec le vaudeville ou le *variety show*, la revue était un programme de chansons, de danses et de sketchs qui composait une entité sans intrigue », explique Thomas Hischak[23]. Les critiques de l'époque, qui blâment les segments narratifs des biopics musicaux, ont bien compris que ce matériau biographique spécifique se prêtait très peu à une mise en récit ; ils louent en revanche souvent les sections musicales des films. Si ces séquences constituent généralement des pauses narratives, elles permettent cependant de nouer un lien fort entre les récits – même stoppés par les numéros – et un savoir qui porte non sur la stricte biographie des compositeurs et des paroliers, mais bien sur la culture et l'histoire de Broadway. Ces scènes spectaculaires permettent en effet de mettre en scène des chansons généralement bien connues du grand public, moins sous leur forme théâtrale que radiophonique. Elles sont interprétées par des artistes qui se sont déjà illustrés avec ces titres, et parfois par des chanteurs qui reprennent là un air déjà chanté par d'autres. Ces biopics de la fin des années 1940 permettent également de proposer une nouvelle interprétation de séquences de comédies musicales

21 Rick Altman 1999, pp. 38-44.

22 Les revues furent populaires aux débuts du parlant – *The Hollywood Revue of 1929* (*Hollywood chante et danse*, Charles Reisner, 1929), *The Show of Shows* (John G. Adolfi, 1929), etc. – , mais se firent plus rares dans les décennies suivantes, en dehors de quelques exceptions notables – *Ziegfeld Follies* (Vincente Minnelli *et al.*, 1945).

23 « Frequently confused with vaudeville or a variety show, the Broadway musical revue was a program of songs, dances, and sketches that created a plotless entity ». Thomas Hischak 2008, p. 619.

qui entretiennent un lien étroit avec les connaissances du public, qui retrouve là des numéros qu'il a pu voir au théâtre, dont il a entendu la musique à la radio, et sur lequel il a pu lire un reportage dans les colonnes de magazines comme *Life*, par exemple.
Plusieurs types de connaissances sont ainsi proposés aux spectateurs dans le cadre de ces films. Dans l'ensemble, les films offrent une « revue » synthétique des grandes créations des compositeurs ou paroliers en question, reliées plus généralement à une connaissance de Broadway et de l'univers du théâtre musical. *Words and Music*, par exemple, commence par le numéro « Mountain Greenery » dont l'ambiance pastorale rappelle la vogue des comédies musicales à sujet typiquement américain, et surtout le succès phénoménal en 1943 de *Oklahoma !,* un spectacle créé par Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II, après la séparation de Rodgers et Hart, donc. L'ensemble des numéros propose aussi un aperçu convaincant des créations les plus emblématiques du duo Rodgers et Hart, à commencer par *On your Toes,* qui est représentatif de l'introduction de la danse classique à Broadway. Certaines séquences, ensuite, offrent des recréations de spectacles ou de numéros de Broadway. *Till The Clouds Roll By* commence ainsi par une version de dix-sept minutes de *Show Boat*, « présenté comme le triomphe de la vie créative de Kern ». Pour Todd Decker,

> les chansons ['Where's the Mate for Me' et 'Make Believe', qui ouvrent la séquence] sont exécutées avec des tempos à la lenteur soporifique, une approche de *Show Boat* qui a longtemps caractérisé le traitement par la MGM de la partition de *Show Boat*, peut-être l'expression musicale de l'idée qu'avait le studio du caractère 'immortel' de *Show Boat.*[24]

Même si cette version réduite est surtout l'occasion pour la MGM de faire chanter en un minimum de temps le plus possible de stars sous contrat, elle dialogue cependant de façon intéressante avec les précédentes versions théâtrales et cinématographiques du *musical*. Dans *Night and Day*, le numéro « My Heart Belongs to Daddy » offre un cas de figure différent : cette chanson immortalisée en 1960 par Marilyn Monroe dans *Le Milliardaire* apparaît d'abord dans la comédie musicale de 1938 de Cole Porter, *Leave It To Me !*. Dans cette pièce, la chanteuse Mary Martin est sur un quai de gare sibérien, uniquement vêtue d'un manteau de fourrure. Elle est entourée d'autochtones quelque peu lubriques, mais elle précise que comme elle a rencontré son « *daddy* », elle ne s'engagera pas avec un autre homme. En 1940, elle chante le même air dans le film *Love thy Neighbor* (Mark Sandrich) : elle est toujours sur un quai de gare, porte toujours un manteau de fourrure mais est vêtue d'une robe de soirée sous le manteau. Dans *Night and Day*, la prestation de Martin (nue, comme à Broadway, sous son manteau de fourrure) mise à l'évidence sur un savoir préalable des spectateurs qui, s'ils n'ont pas vu le spectacle de Broadway ni le film de 1940, connaissent toutefois des photographies du numéro, parues par exemple dans le magazine *Life*[25]. Dans cette séquence, le récit biographique est finalement le vecteur d'un savoir sur la culture de Broadway en instaurant une relation transtextuelle entre la version originelle et la version cinématographique : il ne s'agit en fait pas exactement d'une simple citation, mais plutôt d'une transformation du numéro source, qui mise et sur l'impact de cette scène de striptease, et sur la présence d'une star renommée.

Dans l'immédiat après-guerre, l'engouement de Hollywood pour les biopics d'artistes liés à Broadway est inséparable de l'importance de la comédie musicale dans le cinéma de l'époque (ces films sont produits en raison de l'existence de grandes unités de production dédiées au genre, dans chacun des grands studios, et permettent ainsi d'employer à bon escient les talents sous contrat) et surtout dans la culture américaine de l'époque : les sujets typiquement américains sont désormais légion sur les scènes musicales des grandes villes de tous les États américains, et connaissent pour certains un formidable succès, comme *Oklahoma !* de richard Rodgers et Oscar Hammerstein II, représenté 2212 fois au St. James Theatre, à partir de 1943. Ces biopics reposent sur un paradoxe, puisqu'ils ont pour projet de raconter la vie d'une personnalité, mais reposent sur un récit manquant souvent de rythme et de cohérence. Les biographies de compositeurs et de paroliers, en particulier, se prêtent souvent moins bien que les vies d'hommes politiques et de têtes couronnées à la scénarisation hollywoodienne. Ensuite, ces biographies ont exigé un travail important d'occultation de péripéties biographiques incompatibles avec les normes de bienséance de l'époque, ainsi qu'avec le code d'autocensure. Ces films sont ainsi de bien étranges biopics mais également de bien étranges comédies musicales : à une époque où triomphe le modèle de la « comédie musicale intégrée »[26], au théâtre comme à l'écran (songeons à tous les *musicals* produits par Arthur Freed à la MGM), ce cycle de biopic valorise le genre de la *revue*. Les films proposent ainsi moins des récits de vie que des *revues* de numéros souvent connus par les spectateurs, soit directement pour les habitants des grandes villes qui ont pu assister à une représentation, ou indirectement pour les spectateurs moins fortunés, ou ceux qui habitent loin des grands centres urbains. Les biopics musicaux de la fin des années 1940 remplissent finalement une fonction mémorielle qui sera reprise par les adaptations de comédies musicales de Broadway, l'une des grandes tendances de production dans les années 1950 et 1960[27]. Mais dans les biopics des années 1940 le patrimoine théâtral est célébré en tant que tel – comme le montrent les nombreuses séquences de représentation scénique d'un numéro de *musical*, par exemple « Slaughter on 10th avenue » – tandis que dans les adaptations de *musicals* le patrimoine de Broadway est avant tout recyclé pour servir de fondement à un scénario et une mise en scène hollywoodiens. Si le type bien particulier de récit offert par ces biopics presque anti-narratifs n'est pas monnaie courante dans le genre du film biographique, en

24 « Both songs were taken at soporifically slow tempos, an approach to *Show Boat* which consistently marked MGM's treatment of the score, perhaps the musical expression of the studio's idea that *Show Boat* was immortal ». Todd Decker 2013, p. 180.
25 Jeanne Perkins, « Mary Martin », *Life*, vol. 15, n°26, 27 décembre 1943, p. 99.
26 Dans un *integrated musical*, les numéros spectaculaires visent moins à interrompre le récit qu'à continuer l'intrigue et compléter la caractérisation. *Oklahoma !* est le modèle de ce type d'organisation entre récite et spectacle. Sur la comédie musical intégrée et le flou relatif de la notion d'intégration, lire Steve Neale 2000, pp. 106-107.
27 Steve Neale 2000, p. 106.

revanche le lien entre récit et savoir (biographique, mais surtout musical, donc) instauré par les numéros spectaculaires est fréquent dans ce genre cinématographique, qui vise autant à célébrer une vie qu'un patrimoine, et se situe bien dans la tradition des échanges médiatiques entre théâtre, cinéma, radio et télévision qui caractérise toute l'histoire de la comédie musicale américaine.

Références bibliographiques

ALTMAN, Rick (1999), *Film / Genre*, Londres, BFI.

BINGHAM, Dennis (2010), *Whose Lives Are They Anyway ? The biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, Rutgers University Press.

BOURGET, Jean-Loup (1998), *Hollywood : la norme et la marge*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université ».

CROWTHER, Bosley (1946), « Till the Clouds Roll By », *The New York Times*, 6 décembre 1946.

— (1948), « Words and Music », *The New York Times*, 10 décembre 1948.

CUSTEN, George F., (1992), *Bio / Pics : How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press.

DECKER, Todd (2013), *Show Boat : Performing Race in an American Musical*, New York, Oxford University Press.

HISCHAK, Thomas (2008), *The Oxford Companion to the American Musical*, New York, Oxford University Press.

MILLER, D.A. (1998), *Place For Us : Essay on the Broadway Musical*, Cambridge & London, Harvard University Press.

NEALE, Steve (2000), *Genre and Hollywood*, Londres et New York, Routledge.

NOLAN, Frederick (1994), *Lorenz Hart : A Poet on Broadway*, New York, Oxford University Press.

TINKCOM, Matthew (2002), *Working Like a Homosexual : Camp, Capital, Cinema*, Durham, Duke University Press, 2002