

Staying Alive (Stallone, 1983) et *Chorus Line* (Attenborough, 1986): le *Backstage* sous un autre angle

Dans les années 30, le *musical* connaît son apogée, notamment via Busby Berkeley et les films de Fred Astaire et Ginger Rogers, puis de Gene Kelly. Un âge d'or qui prend fin dans le courant des années 50. Ceci est explicable par la situation mondiale en général et en particulier par les conditions culturelles américaines qui ne sont plus les mêmes. Telotte l'exprime en ces termes :

With ever-increasing international tensions and the sense of a value crisis in American culture, reality began to seem far less subject to transformation, even with the grace and skill of Astaire. [...] The American film industry itself underwent profound changes at a time when the musical genre was already struggling with changing cultural attitudes.¹

Ainsi plusieurs facteurs influencent le développement du *musical* et donnent lieu non seulement à de nouvelles thématiques mais également à de nouveaux moyens de les représenter :

Fittingly, Gene Kelly [...] began to supplement Astaire [...]. What Kelly offered was something far less remote, if also less magical, not « style » so much as a human strength and vitality by which he seemed to wrest some underlying harmony from a recalcitrant world.²

En remplaçant un Astaire inaccessible, Kelly, moins lointain, entre déjà dans une nouvelle ère qui s'éloigne du classique hollywoodien et représente en quelque sorte une transition entre cette période d'apogée et le renouveau du *musical* dans les années 70-80. Quelques éléments qui deviendront récurrents sont en effet déjà présents, comme par exemple l'histoire d'un combat individuel que l'on retrouve notamment dans *Footlose* (1984), mais aussi dans *Saturday Night Fever* (1977). Sa suite, *Staying Alive*, ainsi que *Chorus Line* insistent sur la notion d'individualité, le premier montrant un John Travolta qui se retrouve seul du début à la fin, et le second étalant les différentes individualités pour mieux les oublier ensuite et les fondre dans le tout du « chorus ».

Le *musical* continue donc à plaire, mais sous une forme différente. Les films des années 70 et 80 proposent de nouveaux moyens pour faire face aux changements culturels. Ils s'orientent dès lors en deux voies : certains conservent le style de la fin des années 50, plus éloignés de la réalité ; d'autres modifient leur codes de représentations, enfermant le pouvoir expressif de la danse ou du chant dans des limites plus strictes et directement liées au monde réel.

Staying Alive et *Chorus Line*, sortis respectivement en 1983 et 1985, s'inscrivent dans ce renouveau du *musical*. Plus particulièrement dans celui du *backstage musical*, film centré sur les coulisses d'un

¹ J. P. TELOTTE, «The New Hollywood Musical : From Saturday Night Fever to Footlose», in Steve NEALE (éd.), Genre and Contemporary Hollywood, London, BFI, 2002, p.52.

² *Op. cit.*

spectacle et dévoilant sa création. Ce genre de comédie musicale était déjà présent du temps de Berkeley, mais il paraît dans les années 80 sous des traits bien différents. Si les films des années 30 montraient déjà l'effort et la répétition, les nouveaux *musicals* y rajoutent une forte compétitivité, surtout présente dans *Chorus Line*, et thématisent la peine. Le côté séduisant des costumes et des décors somptueux ont laissé place aux salles de répétition austères, où les tenues de gym ont remplacé les costumes à paillettes. Quant aux corps et aux visages traditionnellement idéalisés, ils sont désormais couverts de sueur, exprimant la douleur de l'effort. Les défauts deviennent visibles, on remarque les erreurs. Le lien à la réalité est désormais plus fort, et l'échappatoire dans un monde onirique n'est plus possible. L'univers de la danse et du chant est désormais circonscrit par le monde réel :

We might note that throughout these new musicals expressive activity is consigned to very strict limits. Their performers inhabit a world that bears down upon them, so the stories they tell are usually of that tension between the performers and a realm in which their singing and dancing seem almost out of place. All expressive activity is thus channeled into arenas, stages and enclosed areas and repeatedly defined as "performance".³

Cependant, l'on pourrait chercher à repérer dans les nouveaux films certains éléments énoncés à partir des *musicals* classiques. Par exemple, la notion de *biplex* d'Altman semble être illustrée dans *Staying Alive* par la hargne amoureuse de Travolta, émigré en manque de job qui vit dans une pension miteuse, envers la grande et riche danseuse et le mépris de cette dernière. De même, les mythes développés par Feuer peuvent se retrouver sous des formes variées, en particulier la spontanéité, présente surtout dans *Chorus Line*, ou la place du spectateur, également bien définie dans ce film, qui le substitue parfois aux danseurs eux-mêmes en filmant la salle depuis la scène, et parfois au chorégraphe, invitant presque le public à éliminer les candidats en sa compagnie. Autre exemple : l'autoréflexivité du genre, particularité du *musical* dès ses débuts, est présente dans les deux films.

Mais si l'on peut en effet retrouver certains de ces éléments, la question est de savoir s'ils aboutissent au même résultat. Car, dans *Staying Alive*, la réconciliation tant attendue ne vient pas résoudre la tension posée par le *biplex*, les classes sociales ne se rejoignant pas dans un grand final qui rassemble les extrêmes. De même, on pourrait retrouver cette notion dans *Chorus Line*, mais démultipliée par le nombre d'individu qui se présentent au casting.

Bien que s'inscrivant dans la lignée de l'autoréflexivité propre au genre, les deux films, en montrant les mécanismes du monde du spectacle, dévoilent plutôt le revers de la médaille et son côté glauque que la frénésie créative plus courante dans les *backstages* des années 30. Que ce soit dans *Staying Alive*, où Travolta parvient à « voler » le rôle principal au détriment du premier danseur, ou dans *Chorus Line*, sorte de huis-clos anxiogène où chacun se bat contre les autres tout en essayant de les utiliser, la question du casting, rarement abordée dans la période classique, est ici fondamentale. Avec elle naît la notion de compétition et de hiérarchie entre les artistes.

³ *Ibid.* p.53.

Ainsi le *new hollywood musical* s'approprie certaines caractéristiques du genre tout en s'en éloignant sous certains aspects. Reste à savoir dans quelle mesure les éléments repérés par Feuer ou Altman dans les *musicals* classiques s'appliquent ici.

Une notion fondamentale développée par Rick Altman, est celle de *biplex* : l'idée de deux entités, les deux personnages principaux, issus généralement de milieux socioculturels différents et rassemblant leurs univers opposés dans un grand final de réconciliation, chacun intégrant une partie des valeurs de l'autre dans une fusion amenant l'apaisement des tensions présentes dans le film.

Cette construction est abordée dans *Staying Alive* à travers la relation entre Tony et Laura. Le premier est un italo-américain ayant quitté Brooklyn pour Manhattan, vivant dans une pension bas de gamme et travaillant comme professeur de danse et serveur dans une boîte de nuit. La seconde, visiblement issue d'un milieu très riche, est déjà une star et ne joue que des rôles principaux. L'opposition est très claire, Tony devant se battre pour intégrer le corps de ballet dans la pièce où Laura est déjà engagée comme vedette. Les éléments sont en place pour un récit *biplex* traditionnel. On peut même retrouver un certain parallélisme dans les présentations des personnages. Le film s'ouvre sur un gros plan du visage de Tony, en pleine danse lors d'un casting. Nous découvrons Laura par la suite, sur scène, également en pleine danse. Les statuts sont donc déjà posés : tous deux sont danseurs, l'un peine à trouver du travail, il nous est montré suant et en habits de répétition lors d'un casting qu'il finira d'ailleurs par rater, et l'autre est déjà vedette, en costume étincelant, le visage radieux et sans une goutte de transpiration. La suite ne fait qu'accentuer cette opposition, insistant sur la vie plutôt misérable de Tony, contraint d'observer les autres danser pendant qu'il fait le serveur. Leur rencontre montre d'abord la supériorité de Laura sur Tony, qui tente ouvertement de la séduire et échoue plutôt brutalement dans un premier temps. À noter que pendant leur tout premier entretien elle ne le regarde en face que rarement, et plus généralement parle plutôt à son reflet dans le miroir. Elle lui propose toutefois de venir postuler le lendemain pour le spectacle dont elle fera partie. Ils s'embrassent dès qu'elle l'a vu danser, et vivent alors leurs quelques moments heureux du film.

Toutefois le film ne prend pas la tournure attendue. Tony tente ouvertement de séduire Laura, mais il y parvient bien avant la fin de l'intrigue. De plus le fait qu'il soit en couple avec Jackie, qu'il trompe d'ailleurs sans beaucoup de remords, empêche la structure purement binaire du *biplex*. Et finalement, on pourrait parler d'une structure *biplex* qui aurait échoué, puisque Tony finit par rejeter Laura pour rester avec Jackie, issue du même univers que lui.

Les deux personnages s'opposant le plus fortement se retrouvent donc ensemble dès la première moitié du film, et la suite de l'histoire montre leur séparation, jamais vraiment totale, ainsi que la haine qui peu à peu s'installe entre eux. Rick Altman parle de comédie-spectacle pour des films qui « construisent leur anecdote autour de la création d'un spectacle, et mettent en scène un couple lié symboliquement et causalement au succès du spectacle »⁴. Dans *Staying Alive*, ces principes sont intégrés, mais renversés : la haine est source de création, plus que l'amour. Car effectivement le couple Laura-Tony est entièrement responsable du succès du spectacle, non seulement parce qu'ils

⁴ ALTMAN Rick, *La comédie musicale hollywoodienne* [1987], Paris, Armand Colin, 1992, p. 219.

en sont les danseurs principaux depuis que Tony a pris la place du premier rôle, mais aussi et surtout par la tension, à la fois sexuelle et haineuse, qui existe entre eux et qui rendra plus forts les derniers instants du show.

Ce qui fait la différence de *Chorus Line*, c'est l'absence d'un véritable couple-héros. Certes le tandem formé par Cassie et Zach pourrait jouer ce rôle, mais il n'apparaît que de manière sous-jacente, l'action étant centrée sur le casting et donc sur plusieurs personnages principaux. Le film a pour effet d'isoler les individualités perdues dans ces « lignes de chœur » qui nous sont toujours montrées comme parfaitement homogènes. Le final détruit cette image en les noyant dans une masse similaire, y compris Cassie, l'ancienne vedette pourtant immédiatement référencée comme grande danseuse dès son apparition à l'écran, qui perd ainsi son hypothétique statut de personnage principal.

Pourtant le principe du *biplex* d'Altman pourrait s'appliquer dans la mesure où tous sont présentés de manière parallèle : d'abord par quelques plans rapprochés, par des phrases ou des regards les isolant dans la masse des candidats ; puis par un numéro individuel ou collectif. De même, tous se situent dans la même moyenne d'âge et sont issus de milieux socioculturels différents. Si la majorité a américanisé son nom, certains, Morales par exemple, sont fiers de leurs origines ou conscients du crédit que ça peut leur apporter : « Je ne l'ai pas changé parce que le côté ethnique est à la mode ». Au final, américains, italiens, portoricains, juif, noir, célibataires et couple marié, homo et hétérosexuels se partagent la scène. Leur présentation est l'occasion pour eux de chercher à se démarquer des autres, paradoxalement, avant de rentrer dans les rangs dès qu'ils doivent danser ensemble. Le premier rapprochement entre leurs personnalités est amené par la question de Zach portant sur le sexe. Subitement, tous se sentent nostalgiques et certains relatent leur première fois, voire celles qui ont suivi (« Surprise »). Mais en définitive, si le final du film les rassemble tous (même, chose étrange, ceux qui avaient été éliminés), c'est moins pour glorifier leur réunion que pour noyer leurs individualités.

Au contraire, les présentations de Zach et Cassie ne se font pas en parallèle : l'un n'est visible qu'à partir d'un certain degré du casting et il est tout de suite vu comme isolé au milieu de la marée de fauteuils vides du théâtre, assis devant sa petite table avec sa lampe et son assistante. Cassie quant à elle nous est montrée pour la première fois sortant d'un taxi et demandant à parler au chorégraphe. On découvre leur aventure passée par une série de flashbacks, de l'un comme de l'autre. Ainsi, l'histoire qui aurait pu les constituer en couple-héros et respecter le *biplex* est en fait déjà terminée. On est dans l'après. Zach, en tant que chorégraphe et non danseur, disparaît d'ailleurs au moment du final.

La première composante du mythe du divertissement évoquée par Feuer est la spontanéité. Celle-ci est totalement absente de *Staying Alive*, du moins dans la mesure où l'on entend par spontanéité le fait d'intégrer le monde dansé ou chanté dans le monde réel sans prétexte narratif (répétition, spectacle) et d'entrer dans un numéro de manière naturelle. Un œil habitué des comédies musicales aurait tendance à attendre certains moments de danse improvisés qui ne viendront pas ; le passage le plus illustratif est peut être la séquence qui montre Tony dans sa pension, attendant le fameux coup de fil qui lui dira si oui ou non il fera partie du spectacle avec Laura. Le fond musical s'y prête et

Travolta esquisse même un geste d'impatience qui pourrait évoquer un pas de danse, voire le début d'une chorégraphie, mais tout cela est interrompu par le téléphone sans laisser le temps à un quelconque numéro de se développer. De plus, en décrochant, Tony demande si on peut baisser la radio. La musique perd alors de son côté extradiégétique propice au numéro. Le film ne comporte par ailleurs que des numéros intégrés et justifiés narrativement, qu'ils soient dansés ou chantés (Jackie étant chanteuse dans un groupe). La musique, omniprésente, finit presque par être oubliée. Elle revient en force lors des scènes de danse avant de repasser en toile de fond pendant les dialogues. Certaines scènes, comme le celle qui nous montre Jackie et Tony répétant le soir dans la salle de répétition vide en vue de voler le premier rôle, font d'ailleurs plus penser aux films non-musicaux : la musique n'est là que pour faire naître l'émotion et n'a aucun rapport avec la danse qui nous est montrée.

Dans *Chorus Line*, en revanche, si la danse est bien sûr intégrée dès le début puisqu'il s'agit d'un casting, le chant apparaît très tôt (dès la dixième minute de film) et de façon plutôt inattendue. Les pensées des candidats surgissent brièvement (le numéro ne dure pas plus d'une minute) au milieu de la musique, qui elle est omniprésente dès le début en raison du casting. Toutefois la narration n'est pas interrompue, les personnages continuant en parallèle à parler normalement. Les paroles sont tantôt articulées, visibles sur les visages, tantôt voix intérieures. La première demi-heure de film est ainsi rythmée par des numéros brefs et ponctuels (ou est-ce le même qui continue de manière sous-jacente pendant les moments parlés et dansés, et s'exprime ponctuellement par le chant ?). Puis, la majorité des candidats est éliminée pour n'en garder qu'un nombre réduit qui se range alors le long de la ligne blanche séparant la scène de la salle. Dès lors, les performances individuelles des différents protagonistes donnent lieu à des numéros plus longs. Toutes présentent un certain degré de spontanéité, de par leur statut d'improvisation et par la manière dont elles commencent. À noter qu'aucun numéro ne quitte l'espace scénique, ou du moins un espace « réaliste », à l'exception du final. De même, les costumes ne changent pas : les candidats conservent leurs survêtements de répétition du début à la fin.

Le premier numéro de présentation des personnages, « I Can Do That », est peut-être le plus représentatif de la spontanéité telle qu'entendue par Jane Feuer. Le numéro commence en effet spontanément au milieu d'une phrase, sans même être précédé par un fond musical, et la performance en général est la seule de tout le film à se rapprocher autant de celles de Fred Astaire ou Gene Kelly. Une dimension comique à la Chaplin, appuyée quelquefois par des effets de mickeymousing, n'est pas sans rappeler le fameux « Mak'em laugh » de *Singin' in the Rain*. La spontanéité connaît en outre un degré supérieur lorsque Mike « pioche » littéralement un de ses collègues dans la ligne des candidats, ce qui mène à une improvisation de claquettes en duo rappelant notamment le « Moses supposes » du film susmentionné. La notion de « bricolage » abordée par Feuer est même frôlée ici, lorsque le danseur s'accroche tel Tarzan à une corde surgie de nulle part mais intégrée au monde de la scène. À noter que jamais le numéro ne part dans l'irréel au niveau du décor : seule la performance, montrée comme improvisation, et la musique extra diégétique dénotent d'une part de fantastique. Même le flash back de Cassie, inséré au milieu du numéro, conserve la musique de fond de celui-ci et est interrompu par le cri de Tarzan poussé par le danseur sur sa « liane ». Le rapport au réel et à la narration est donc ambigu : d'un côté, une telle improvisation, surtout en duo, et la musique qui n'est clairement plus celle accompagnant jusqu'alors le casting ne peuvent pas être considérées comme aussi « réalistes » que les numéros

présentés par *Staying Alive* ; d'un autre côté l'espace ne se modifie aucunement, le candidat reste sur une scène inchangée avec comme seule audience ses collègues et le chorégraphe, qui par leurs réactions assurent l'inscription narrative de la performance.

Le numéro suivant, le trio « At The Ballet » joue sur un registre tout à fait différent. Uniquement chanté, il commence *a capella*, et cette fois-ci l'espace se transforme, bien que restant dans le cadre de la scène. Les autres candidats disparaissent subitement du plateau, et les trois interprètes sont isolées par des effets de lumière. La fin du numéro est marquée par la réapparition des autres personnages sur le devant de la scène, et par la réintégration des trois chanteuses sur la ligne. La spontanéité est donc bien présente, tant par le départ presque abrupte de la chanson, parfois entrecoupée de moments parlés, que par la notion d'improvisation à trois voix. La coupure par rapport à la narration est plus nette : les autres disparaissent, les interprètes demeurent sans audience durant leur numéro. Si l'environnement de celui-ci est étrange (ronds de lumière, isolation des personnages, disparition des autres), il reste techniquement possible, les protagonistes se situant sur une scène de théâtre.

Avec « Surprise », le fantastique connaît un nouveau degré. Le numéro est introduit collectivement (« Hello love ») mais se transforme en solo, celui de Ritchie, partenaire de Mike dans « I Can Do That ». D'abord seulement chant, puis danse solo mais dans un espace encore inchangé, il se transforme ensuite en une chorégraphie collective éclairée de lumière bleue et entrecoupée de solos de Ritchie. Étrangement, la lumière ne change pas lors d'un plan sur les danseurs, mais lors de celui sur le visage du chorégraphe, accentuant l'intégration narrative du numéro et son impact dans le monde « réel ». A nouveau les personnages apparaissent et disparaissent de façon instantanée. Un plan peut montrer Ritchie seul, et le suivant, lui succédant pourtant immédiatement comme en témoigne la continuité de la musique, le voit entouré de deux, voire de tous les autres danseurs. La lumière change à la fin du numéro, devenant rouge, et celui-ci s'achève à nouveau sur la tête du chorégraphe avec une luminosité redevenue normale, tous les candidats étant revenus à leur place sur la ligne.

Les deux derniers numéros de présentation, ceux de Morales et de Val, sont construits sur le même schémas : un basculement spontané dans le chant, mais pas de danse ni de modification de l'espace. Les autres candidats restent présents et la salle comme la scène constituent le décor de leur performance.

Le mythe de la spontanéité décrit par Feuer est donc observable dans *Chorus Line*. Cependant, si les performances musicales émergent effectivement de façon spontanée, c'est moins en raison d'une « attitude joyeuse et sensible envers la vie »⁵ que pour extérioriser ses problèmes – si l'on exclue les performances de Mike et Ritchie – pour s'individualiser afin de se mettre en avant dans le cadre d'un casting. Les numéros viennent d'ailleurs plus d'une obligation de s'exprimer imposée par le chorégraphe que d'une véritable pulsion naturelle liée à la danse et au chant. En outre la souffrance, plus que l'amour de la vie, est considérée comme moteur de création. Tous semblent avoir eu une enfance malheureuse ou de mauvaises expériences, ce qui leur donne plus de poids. L'un des

⁵ FEUER Jane, "The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment", in *Film genre reader II*, KEITH G. B. (éd.), University of Texas Press, 1995, p.32.

candidats y fait d'ailleurs allusion en parlant de son enfance : « Qui ici admettrait avoir eu une enfance joyeuse ? »

De plus, l'une des composantes du mythe évoquée par Feuer est l'idée d'absence d'effort et de masquage de la technologie :

The musical, technically the most complex type of film produced in Hollywood, paradoxically has always been the genre which attempts to give the greatest illusion of spontaneity and effortlessness. [...] The heavily value-laden oppositions set up in the self-reflective films promote the mode of expression of the film musical itself as spontaneous and natural rather than calculated and technological.⁶

Si l'effort de la répétition est masqué par le caractère d'improvisation des différents numéros, la notion de difficulté est pourtant bien présente : tout d'abord lors des performances mêmes, qui nous montrent une sueur absentes des visages d'Astaire et de Kelly ; ensuite dans la durée du casting, insistant sur la fatigue des candidats qui se solde par un accident (la chute de Paul) ; finalement dans les paroles des chansons dénotant des conditions difficiles du métier de danseur. Quant aux aspects techniques, ils sont à la fois masqués et mis en évidence : les danseurs se lancent spontanément dans leurs performances, mais celles-ci doivent quand même leur permettre ou non d'obtenir leur intégration dans la *chorus line*, ils doivent donc démontrer leur niveau technique. De même, les numéros ayant lieu sur une scène théâtrale les effets de lumière sont certes opérés par des projecteurs invisibles, mais appartenant au monde diégétique. Zach parle d'ailleurs à plusieurs reprises au technicien de la lumière, lui demandant d'éteindre ou de rallumer la salle. Il y a donc quelqu'un, que l'on ne voit jamais, qui est capable de manipuler toutes les lumières.

Les deux dernières composante du mythe du divertissement développé par Feuer sont l'intégration et l'audience. Elles sont étroitement liées, car ayant pour but l'intégration du public à l'intérieur du film et donc la volonté de le concerner directement. Cette volonté naît de la difficulté de garder le caractère vivant du spectacle sitôt qu'il est filmé, ce qui rend impossible l'interaction directe avec le public. En effet, selon Feuer :

It follows that successful performances will be those in which the performer is sensitive to the needs of his audience and which give the audience a sense of participation in the performance.⁷

Cette audience est double dans les comédies musicales : elle se divise entre celle qui assiste à la performance en direct, c'est-à-dire à l'intérieur du film, et celle qui regarde le film. La question qui se pose est donc la suivante : à qui s'adresse le numéro ? Si l'on admet que le public diégétique sert de moteur d'intégration au public extra diégétique, on peut imaginer que le spectateur du film assiste à la performance par procuration. Mais l'audience diégétique a changé depuis l'époque de Gene Kelly : nos yeux ne sont plus ceux d'un public formé spontanément, comme le professeur de prononciation

⁶ *Op.cit.* p.34-35.

⁷ *Op.cit.* p.36.

sur sa chaise dans « Moses supposes » de *Singin' in the rain*, ils ne sont plus non plus ceux d'un public conventionnel (mis à part pour les courts moments sur scène de *Staying Alive*), mais ceux de chorégraphes et de danseurs, tant dans *Staying Alive* que dans *Chorus Line*. Dans ce dernier, nous sommes tantôt à la place de Zach, et tantôt à la place des candidats. Nous sommes donc intégrés à la fois au stress des candidats et au point de vue de celui qui doit choisir. Dans les deux cas, nous percevons les numéros à travers les yeux d'une audience bien plus critique qu'auparavant. Dans *Staying Alive*, le point de vue du spectateur est beaucoup moins thématique, ce qui accentue l'effet de caméra subjective du dernier numéro du spectacle, lorsque Tony envoie Laura hors jeu. Nous percevons à ce moment-là les visages des danseurs du point de vue des personnages, ce qui augmente la sensation de vertige ressentie par Laura. En dehors de cela, les deux moments du film qui nous montrent Tony ou Laura sur scène tandis que l'autre est spectateur, autrement dit leur découverte mutuelle de leur façon de danser, utilisent le même principe : le spectateur découvre l'autre en même temps que le personnage et à travers les yeux de ce dernier. Mais la plupart du film présente des points de vue variés, tantôt depuis la scène, tantôt depuis la salle, mêlant gros plans et plans larges, sans distinction narrative autre que la continuité du montage.

Feuer soulève un autre point : l'idée de fidélisation du public, la continuité des acteurs (Astaire/Rogers) et d'autres éléments récurrents créant une certaine interaction avec le public car répondant aux attentes de celui-ci de film en film :

[...] the audience must be shown as participating in the production of entertainment. Intertextuality and star iconography can be means of manipulating audience response. Many of the later MGM musicals play upon the audience's memories of earlier musicals. [...] Other self-reflective musicals make use of audience response to songs from previous stage musicals or films.⁸

Cette idée du jeu sur la musique est présente dans les deux films, *Chorus Line* étant l'adaptation d'une pièce de renom jouée à Broadway, et *Staying Alive* s'appuyant sur la notoriété des Bee Gees. Mais seul le dernier peut éventuellement faire référence à la mémoire du public, étant la suite de *Saturday Night Fever*, qui lui-même avait remporté un grand succès. Mis à part ces deux éléments, les nouveaux *musicals* jouent moins sur la mémoire des grandes œuvres du genre. Ils en déconstruisent plutôt les codes en montrant les coulisses et les efforts nécessaires pour arriver à l'éblouissement du public.

Cette réflexion m'amène à considérer la notion de *Camp*. Celle-ci est définie par Dyer en ces termes :

Camp is characteristically gay way of handling the values, images and products of the dominant culture through irony, exaggeration, trivialisation, theatricalisation and an ambivalent making fun of and out of the serious and respectable.⁹

⁸ *Op.cit.* p.37.

⁹ DYER Richard, *Hollywood Musicals. The film reader*, COHAN S. (éd.), London/New York, Routledge, 2002, p.107.

Selon ces termes, les deux films qui nous intéressent ne semblent pas vraiment concernés. Ni l'un ni l'autre ne faisant réellement preuve d'un certain cynisme ou d'un second degré vis-à-vis du « sérieux et du respectable ». Pourtant certains éléments observables dans les films camp peuvent se retrouver dans *Staying Alive* ou dans *Chorus Line*.

A commencer bien sûr par la monstration des coulisses, l'étalage des mécanismes du spectacle qui dévoile ce qui nous était caché derrière les performances spontanées. Souvent, c'est en montrant l'envers du décor qu'on affiche le côté glauque. C'est le cas de *Chorus Line*, qui dévoile la dure réalité du casting, alors qu'il ne s'agit « que » de la sélection du corps de ballet. Tout le film tourne autour de cette journée interminable, où la fatigue voire l'épuisement tant moral que physique se fait de plus en plus ressentir. La sélection définitive a d'ailleurs lieu directement après l'accident de Paul qui doit être transporté à l'hôpital. La présence de Cassie, tout de suite située comme grande danseuse, montre l'écart vertigineux entre chœur et vedette. En effet, Zach ne cesse de refuser de l'embaucher, arguant qu'elle est trop douée et qu'il ne s'agit que de l'audition du chœur. En d'autres termes, qu'elle est bien au-dessus de ça.

Les premiers numéros insistent aussi sur le côté alimentaire du travail : « God I really need this job ». La compétition est donc exacerbée et quelques répliques viennent l'appuyer, comme cet inconnu que l'on ne reverra plus : « J'ai jamais été éliminé aussi vite ». Pour Cassie comme pour les autres, chacun se bat non seulement pour faire partie d'un spectacle, ce qui reste leur passion, mais aussi pour gagner suffisamment d'argent pour vivre jusqu'au prochain casting... Le film s'ouvrant sur la queue interminable des candidats qui s'étend sur tout le trottoir à l'extérieur de la salle annonce déjà le côté rude de la compétition. Les premiers plans montrent les éliminations massives, trois ou quatre personnes seulement étant conservées dans chaque groupe. Tous semblent excellents, et on a peine à imaginer qu'ils ne sont choisis que pour participer à un ensemble ; le chœur. Zach, le chorégraphe, n'apparaît qu'à la fin de la première élimination, une fois que les candidats sont tous passés. Avant cela, on n'avait pas vraiment conscience d'être sur une scène. C'est sa présence, éloignée et en hauteur, qui nous montre l'existence d'une salle. Les candidats sont conscients d'être traités comme de la marchandise, ils en parlent même entre eux et l'acceptent comme un dommage collatéral. Cette distance avec le chorégraphe est exacerbée par l'arrivée de Cassie, qui pourtant le connaît personnellement. Située sur la scène, face au projecteur, elle le devine plus qu'elle ne le voit tandis que lui la distingue parfaitement. La réverbération du micro de Zach donne à sa voix un côté désincarné, comme une sorte de voix over divine.

Pourtant la suite du film viendra contrebalancer cette première impression. On se rend compte lors de la sélection des candidats principaux que, bien qu'ils soient appelés par des numéros, le film avait déjà fait en sorte que l'on repère leurs visages dans la masse. De même, le chorégraphe prend un côté de plus en plus humain au fil du temps, notamment à travers les flashbacks relatifs à son histoire passée avec Cassie, qu'il engage finalement. Il finit par lâcher son micro pour parler à Paul et montre une grande inquiétude lors de la chute de celui-ci.

Toutefois le propos du film reste ambigu : est-ce pour mieux désindividualiser les personnages qu'il expose d'abord si bien leur personnalité ? ou au contraire cherche-t-il plutôt à dévoiler les individus présents dans la masse du chœur ?

Car dès que la phase finale du casting approche et que les candidats sont appelés, après leur numéro individuel, à danser ensemble, ils sont totalement désindividualisés. Zach l'annonce clairement : « Je ne veux voir personne attirer mon attention ». Cassie est l'occasion d'appuyer cette notion, car étant jadis danseuse vedette elle peine à se fondre dans la masse. Chacun doit effectuer les mêmes gestes strictement en même temps, sans que l'un ne lève le coude plus haut que l'autre. Les danseurs se transforment en soldats. L'analogie est exacerbée lorsque Zach redemande encore une fois à Cassie si c'est vraiment ce qu'elle veut. La caméra montre alors les jambes des danseurs, lorsqu'ils exécutent un pas proche de la marche militaire. Cassie répond que tous sont différents, et en aucun cas inférieurs à elle.

Dans *Staying Alive*, les coulisses sont également montrées sans artifices. Travolta est toujours en sueur, le film insiste sur la difficulté d'obtenir du travail pour Tony et l'impossibilité de devenir une vedette pour Jackie malgré son talent. L'erreur aussi est présente et tout ne réussit pas du premier coup, même pour le héros. On découvre une idée d'humiliation pour arriver à Broadway, tout comme celle qui est nécessaire pour arriver à Hollywood. La compétition et la rivalité sont également montrées, mais elles profitent ici au héros, Tony, lorsqu'il prend la place du premier rôle.

Le morbide est peut-être plus présent dans *Staying Alive* que dans *Chorus Line*, de par le thème du spectacle que les personnages sont en train de monter : « Satan's Alley ». Les chorégraphies, les décors et la mise en scène sont diaboliques. Le monde d'utopie du musical n'existe plus, même dans le spectacle. L'espace scénique n'est plus un milieu onirique où l'on peut s'évader, ni un espace abstrait à la *Gold Diggers*, mais l'enfer. Il renvoie à une scène de concert, avec fumigènes et lumières brutales, mêlé à une ambiance de film d'horreur. Mais ces impressions sont contrebalancées par les regards des personnages, qui nous rappellent la facticité du spectacle et la réalité des histoires qui se déroulent en *backstage*.

La critique du show business est également un thème récurrent des films *camp*. Ici, outre les éléments susmentionnés, elle transparaît à travers la relation de Cassie et Zach, lorsque celle-ci lui annonce qu'elle a accepté un job à Hollywood, et donc l'a quitté, « pour lui ». Parce qu'elle sentait qu'il fallait qu'elle devienne aussi célèbre que lui pour continuer à lui plaire. De même, la relation de couple n'est plus romantique comme dans les comédies musicales traditionnelles. Elles mènent ici à la séparation (*Chorus Line*) ou à l'adultère (*Staying Alive*).

Malgré ces éléments, on peut quand même parler de valorisation du genre. Car la danse, bien que critiquée (« Ma fille veut devenir danseuse. Dieu l'en préserve »¹⁰), semble être le seul moyen de vivre envisageable par les artistes. Comme si c'était plus fort qu'eux, malgré les difficultés. Ils ne pourraient pas imaginer faire quelque chose d'autre. Le numéro « At the ballet » de *Chorus Line* appuie le côté magique de la danse. Tout était beau au ballet ; on y avait toujours quelqu'un qui nous ouvrait ses bras. *Staying Alive* présente peut-être un degré supérieur dans la glorification du show business. Le système est aussi critiqué, par l'impossibilité consciente de Jackie de ne jamais faire autre chose que « lever une jambe dans une revue », selon les mots de Tony, par les rivalités entre les différents personnages, soit amoureuse soit professionnelle, qui viennent détruire une idée de

¹⁰ Sheila dans *Chorus Line*.

création collective. Pourtant, si pour le chorégraphe « le spectacle doit passer avant tout », il est précisément nourri par le ressentiment de ses protagonistes et les histoires de coulisses. La haine et le défi entre Laura et Tony donnent une dimension plus intense à la scène finale du show, qui est en même temps le seul moment d'improvisation : Tony, ayant jeté Laura hors jeu, se compose un solo en live. Il a d'ailleurs été choisi pour sa hargne, remplaçant l'ancienne vedette trop « mécanique ».

Quant aux finals, souvent morbides dans les films *camp*, ils sont plutôt positifs dans ces deux films. *Staying Alive* s'achève sur la « frime » de Tony. Même si l'on ne peut plus parler de romantisme exacerbé, il finit quand même dans les bras de la gentille fille, il n'est pas mort, et le spectacle s'est bien déroulé malgré les quelques accidents de parcours.

Quant à *Chorus Line*, c'est un moment qui bascule à nouveau dans l'irréalité. Il commence pourtant de façon naturelle et dans la continuité de ce qui vient avant : on voit les candidats sélectionnés, en costume cette fois-ci, visiblement encore en répétition puisqu'il s'agit de la même scène et qu'il n'y a toujours pas de décor. Pourtant, bien vite, les autres candidats éliminés resurgissent. Puis ce que l'on pensait être des reflets dans les miroirs s'humanisent, démultipliant de plus en plus le nombre de danseurs sur scène, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'une énorme masse de danseurs semblables exécutent le pas militaire déjà repéré lors du casting. On finit par ne plus savoir qui est un reflet et qui est réel, et ça n'a d'ailleurs plus tellement d'importance. Le film s'achève sur un mouvement ascendant de la caméra, montrant les danseurs comme une sorte de marée dorée, clin d'œil peut-être à Busby Berkeley.

Ces deux films donnent ainsi un certain aperçu de ce qu'était la production des *backstage musicals* dans les années 80. Reste à savoir s'ils ont plu. Paradoxalement, *Staying Alive* a remporté un succès moindre par rapport à *Saturday Night Fever*. A tel point qu'il est aujourd'hui extrêmement difficile de se procurer le film en DVD, alors que son prédécesseur est présent partout.

De plus, si l'on en croit la critique française, le film fut plutôt mal reçu dans ce pays. « *Staying Alive* est filmé sans rythme, ce qui est un comble, mais la musique (?) des Bee Gees y est sans doute pour quelque chose », écrit Bertrand Philibert dans le *Cinématographe* en octobre 1983. Quant à la performance de Travolta, « sa seule contribution a consisté en une épilation ». Il en conclut qu'un « tel minimalisme crétin ne semble même pas, hélas, la preuve d'un mépris du producteur ou du réalisateur pour le public. *Staying Alive*, comme *Flahsdance*, donnent malheureusement l'image d'une croyance béate et collective dans le nullisme ».

Même bilan pour Hubert Niogret dans *Positif* en décembre 1983 : « Sylvester Stallone aura tout de même réussi l'exploit d'essayer de nous faire croire que Travolta savait danser et à filmer la danse comme les combats de boxe de *Rocky* ». Il admet que le film présente un intérêt, celui de retrouver « quelques mythes bien solides de la réussite américaine », à savoir la force, les muscles, l'énergie.

Autre point de vue pour les *Cahiers du Cinéma*, à travers la plume de Charles Tesson : « tout est jeu de regards, entre Travolta, son amie danseuse et la vedette du show. Et ce jeu est bien filmé. Face au combat que se livrent ces personnages, Stallone-cinéaste les tient à l'œil et gagne la victoire aux points ». Mais il admet tout de même la tendance de Stallone à filmer la danse comme il filmait la boxe, allant jusqu'à comparer ses plans à des « coups de poing ».

Pour ce qui est de *Chorus line*, l'analogie est faite avec *All That Jazz* par Olivier Leguay (*Cinématographe*, janvier 1986). Sans donner un avis aussi tranché que les rédacteurs susmentionnés, il met en avant l'insistance sur l'effort propre aux *musicals* des années 80, et conclue par le constat qu'« une histoire des odeurs et de la comédie musicale reste à écrire... ».

Alain Masson (*Positif*, janvier 1986) parle pour sa part d'une des « rares comédies musicales récentes, avec *Hair*, qui présentent une véritable originalité ». Il loue particulièrement la construction dramatique du film, plus que la musique qu'il juge « souffreteuse ». Selon lui, *Chorus Line* affirme « la suprématie du groupe sur les personnes [...] la jeune première destinée à devenir vedette se change même en ancienne danseuse de premiers rôles qui aspire à devenir figurante, tant le respect de l'autorité et le désir d'intégration deviennent puissants ». Son avis reste toutefois partagé sur le film, qu'il juge original et intéressant, mais peu surprenant, bien que présenté « avec une étonnante vivacité ».

Ainsi l'on ne peut pas vraiment parler d'unanimité de réception, du moins en France. Outre un certain massacre de John Travolta, visiblement peu apprécié pour ses performances, et une irritation perceptible vis-à-vis des costumes (« On pourra trouver cela disharmonieux, voire carrément laid »¹¹) ou de l'ambiance (« Une odeur de musc plane dans l'atmosphère »¹²), on retrouve à travers ces diverses manifestations de réception une interrogation critique sur ce renouveau du *musical* américain. Beaucoup mettent en avant la reprise des mythes du *backstage musical* : « éloge de l'effort, volonté de dépasser les difficultés économiques, d'échapper au chômage, diversité des cultures et des tempéraments qui se laisse discipliner par l'unité de l'art, nécessité d'un chef qui se manifeste avec force »¹³. Il est par ailleurs intéressant de constater que *Chorus Line* obtient plus de crédit auprès des français, sans doute par son côté huis-clos psychologique moins grand public que *Staying Alive*. En outre, la qualité de la musique n'est mise en avant dans aucune critique, et est au contraire souvent considérée comme mauvaise.

En conclusion, la plupart des thèmes et mythes présents lors de l'âge d'or des comédies musicales est développée dans les nouveaux *musicals* de façon différente. Déconstruction des codes, mise en avant des artifices, moins de spontanéité pour plus de travail. Cependant certains autres films, comme *All That Jazz*, bien plus cyniques, déconstruisent ces codes avec un second degré proche d'une réflexion ironique sur le genre et sur son adaptation à l'époque. *Staying Alive* et *Chorus Line* s'engagent moins dans cette voie, et restent plus orientés vers le grand public, peut-être un peu glauques, mais pas gores. La musique en est d'ailleurs le témoin : ils sont plus proches des Bee Gees et de Broadway que d'Iron Maiden ou Metallica, dont la popularité se développe pourtant en parallèle.

Toutefois nous ne pouvons pas renier un certain aspect pessimiste à ces deux films. Un désenchantement, peut-être parce que le monde de l'*entertainment* est montré sans artifices alors

¹¹ Charles Tesson, *Cahiers du Cinéma*

¹² Olivier Leguay, *Cinématographe*

¹³ Alain Masson, *Positif*

qu'il existe à la base pour nous divertir, et donc nous plonger dans un univers positif et loin de nos soucis quotidiens. Dans *Staying Alive*, la haine et la compétitivité est un moteur de créativité plus important que l'amour. C'est elle qui amène le numéro d'improvisation de Travolta lors du final du spectacle. Dans *Chorus Line*, la souffrance est également vue comme source artistique, et le film prône plus l'amour du spectacle comme nécessité que celui de la vie. C'est leur mauvaise condition qui encourage les candidats à se battre pour un rôle, et non pas la spontanéité et l'envie de donner joie et amour gratuitement.

Les finals des deux films laissent en outre un goût incertain. *Chorus Line* s'achève de façon un peu étrange, les danseurs se démultipliant à l'infini, la caméra s'éloignant dans un plan en plongée inhabituel qui ne cadre au final plus que les danseurs, faisant disparaître le décor. On ne distingue plus nos personnages principaux, mais juste une foule mordorée. Le final de *Staying Alive* représente son exact contraire : Travolta est heureux, il a réussi, mais il est seul. Il sort frimer dans la rue en roulant des épaules, mais personne ne le reconnaît.

Certains éléments repérés par Altman et Feuer sont donc observable dans ces films, mais le final ne les résout pas de la manière attendue. Soit l'individu se perd dans une masse, soit il se retrouve seul. En aucun cas on ne peut assister à un grand final de réconciliation, une *happy end* bien claire qui nous laissera le sourire aux lèvres. Les films ne s'achèvent pas pour autant sur une fin morbide comme *All That Jazz* ou *A Star is Born*. Ils sont en quelque sorte à mi-chemin entre le classique et le *camp*, appliquant d'anciens codes à des goûts nouveaux sans aller dans l'exagération.

