



Dictionnaire des théâtres du monde

Comédie musicale

Malgré ses origines anglaises, il semble impossible d'aborder le genre de la comédie musicale sans le limiter à une production nationale et à une époque historique. Par comédie musicale, nous entendrons ici un genre scénique et filmique américain, lié à l'organisation des spectacles de [Broadway](#) et des studios hollywoodiens. Les Américains utilisent les expressions *musical comedy* ou *musical film* et désignent ainsi une tradition théâtrale particulière où se rejoignent et se transforment les héritages de l'opérette, de la revue de music-hall, du ballet, du vaudeville, de la chanson et de la farce.

Ses origines anglaises

Musique de scène et intermèdes chantés ou dansés apparaissent dans toute la comédie de la Restauration anglaise. *L'Opéra des gueux* de Gay (1728) popularise la comédie d'actualité accompagnée d'airs satiriques, les comédies romanesques sur la musique légère d'Arne ou Dibdin, puis *The Duenna* (la Duègne) de [Sheridan](#) en 1775, poursuivent la tradition d'une comédie se prêtant aux airs à succès avec chœur en fin d'acte. C'est George Edwardes qui écrit la première comédie musicale : *The Shop Girl* (1892), inaugurant un genre nouveau qui allait donner naissance à des succès mondiaux, de *la Veuve joyeuse* (1907) à *Showboat* (1928), *le Roi et moi* (1951) ou *West Side Story* (1957).

Un genre américain

La plupart des cultures à forte tradition théâtrale ont engendré des spectacles fondés sur un certain dosage de fiction, de musique et de danse, à commencer par l'opérette viennoise, la comédie égyptienne et indienne avec chants et chorégraphie, mais il est difficile d'unifier en une seule catégorie générale toutes ces productions nationales, tant les écarts culturels sont importants. La comédie musicale américaine est la plus connue du grand public en raison de l'hégémonie culturelle de Hollywood et de la célébrité de ses vedettes (Fred Astaire, Gene Kelly hier, Michael Jackson aujourd'hui).

Selon les historiens américains du genre, la naissance de la comédie musicale interviendrait en 1866 avec la version scénique de *The Black Crook*, adaptation au goût local du mythe de Faust, mêlant des ingrédients mélodramatiques, érotiques et fantastiques, ornée d'airs d'opéra et de ballets. Un siècle plus tard, Vincente Minnelli parodie ce premier musical dans *The Band Wagon* (Tous en scène, 1953) lorsque Jack Buchanan (le metteur en scène mégalomane) adapte le mythe avec force effets de pétards et de fusées diaboliques, entravant les danses de Cyd Charisse et Fred Astaire. Comme l'indique A. Masson, cette *musical comedy* s'inscrit entre le minstrel show (montage de gags, de chansons et de danses reliés par des saynètes), la pantomime (représentation à l'italienne de contes populaires) et le « vaudeville » d'outre-Atlantique, revue de prestige avec bonimenteur, qui aboutira aux revues cinématographiques prestigieuses du début des années trente, dont *The Show of Show* (Warner, 1929), et *Broadway Melody* (MGM, 1929) marquent le point de départ.

L'apparition de la comédie musicale américaine est liée à un refus du « sérieux culturel » de l'Europe et de son bon goût. Elle met en place un théâtre de l'exhibition et une esthétique de la séduction immédiate, typiquement américaine. Son objectif est, avant tout, de chercher par tous les moyens à « épater » le spectateur, comme sur une scène de cirque, ou à la fête foraine. Au tournant du siècle, alors qu'apparaît le cinéma, les comédies musicales intègrent les *girls* et accentuent le refus des personnages « complexes » ou « profonds ». La comédie musicale doit d'abord être joyeuse et facile, légère et sentimentale et ne jamais s'encombrer d'une analyse fouillée de ses protagonistes et de leur

psychologie.

Deux stars : Fred Astaire et Gene Kelly

C'est, bien entendu, le parlant qui en 1929 marque la naissance du genre cinématographique. Mais le célèbre Chanteur de jazz (1927) avec Al Jolson est plutôt un mélodrame musical opposant les chants liturgiques hébraïques aux airs entraînants du jazz des années vingt ; on y danse fort peu. Or la chorégraphie est une des données de base du genre. Au début des années trente, celui-ci prend forme au cinéma et se développe au milieu des opérettes filmées (*Monte Carlo*, 1930, *la Veuve joyeuse*, 1934, d'Ernst Lubitsch avec la chanteuse Jeannette Mac Donald et Maurice Chevalier) et des grandes « revues filmées » (*Fox Movietone Follies of 1929* ; *Paramount on Parade*, 1930 ; *Big Broadcast*, 1932). Sa caractéristique essentielle est que la part du récit n'y est jamais principale : la fiction développée reste simple et frivole et doit pouvoir s'interrompre pour permettre aux numéros chantés ou dansés d'attirer la plus grande attention du public. Ce sont ces chants et ces danses qui imposent leurs figures et donnent leur sens au film, l'intrigue ne jouant qu'un rôle prétexte. C'est dire que les fables sur lesquelles s'appuie le genre restent traditionnelles et ne présentent rien de particulièrement novateur en termes de personnages et de structure de récit.

Cependant, deux danseurs-chanteurs vont imprimer leur style et leur conception narrative à deux époques différentes de la comédie musicale : Fred Astaire à partir de 1933, Gene Kelly ensuite, à partir de 1942. Le premier est lié à l'esthétique de la RKO bien qu'il travaille à partir de 1940 pour d'autres firmes, le second à celle de la MGM, deux firmes synonymes de comédies musicales pour les années trente et cinquante. L'un comme l'autre vont privilégier le récit centré sur leur personnage. Les comédies musicales de la RKO avec Fred Astaire et Ginger Rogers, comme *The Gay Divorcee* (1934), *Top Hat* (1935) et *Swing Time* (1936) conservent les intrigues de coulisses qui caractérisent les comédies musicales théâtrales de cette époque. Il s'agit, la plupart du temps, d'une troupe de danseurs qui préparent un spectacle mis au point à la fin du récit. On retrouvera ce schéma inusable à toutes les époques jusqu'à *Chorus Line* (Richard Attenborough, 1985). Mais Fred Astaire réussit beaucoup mieux que ses prédécesseurs et ses contemporains à trouver un équilibre et, plus encore, une liaison thématique entre le contenu narratif et les segments musicaux et dansés qu'il met en scène lui-même. Plutôt que de surenchérir quantitativement sur les numéros spectaculaires qu'organise à la même époque le chorégraphe Busby Berkeley à la Warner, Astaire prend appui sur les solos et les duos d'amour en pas de deux, avec un humour aristocratique qui donne un ton plus intime à ses fables. Ce qui fait la richesse et l'originalité de son personnage, c'est qu'il s'exprime par les figures de danses et l'expression du corps, laissant aux dialogues une fonction superficielle et secondaire.

Mais dans la quasi-totalité des films, Astaire joue son propre rôle : il incarne un danseur pris dans le tourbillon d'une intrigue superficielle : dans *The Gay Divorcee*, prototype des comédies ultérieures, une jeune femme (Ginger Rogers) confond Astaire, en séduisant danseur, avec l'homme dont elle a loué les services pour arracher le divorce à un mari trop souvent absent. Le fil de la fable est ténu et ce sont les seconds rôles qui l'étoffent (Edward Everett Horton en avocat idiot, Eric Blore en garçon de café excentrique que l'on retrouve dans tous les films du couple). Astaire incarne le danseur cinématographique, il en crée le type, et l'activité professionnelle qu'on tentera de lui attribuer dans certains scénarios ne trompe personne (le photographe de *Drôle de frimousse*, le psychiatre d'*Amanda*, l'imprésario de *la Belle de Moscou*). La comédie musicale des années trente s'appuie donc sur un récit sommaire et quelques situations de base. Celle des années cinquante s'attache à trouver une osmose plus forte entre la trame narrative et les numéros lyriques. Deux scénaristes joueront, avec l'acteur Gene Kelly, un rôle de premier plan dans cet enrichissement du genre : Betty Comden et Adolph Green, auteurs d'*Un jour à New York* (1949), du célébrissime *Chantons sous la pluie* (1952) et de *Tous en scène* (1953).

Avec Gene Kelly, la comédie musicale s'éloigne plus aisément des planches et de la scène de Broadway afin d'arpenter les trottoirs de New York. Gene Kelly est beaucoup plus à l'aise que Fred Astaire dans ses personnages de marin (*Un jour à New York*), de peintre (*Un Américain à Paris*), de soldat ou de joueur de base-ball, ou même de pirate d'opérette (le Pirate). Avec l'environnement urbain, il apporte l'énergie physique à l'univers de la comédie musicale, en multipliant les prouesses acrobatiques et les morceaux de bravoure, alors qu'Astaire perfectionnait plutôt les figures abstraites.

Le rêve américain

Historiquement, la barrière entre les différents éléments constitutifs du genre (chants, danses, numéros comiques) va en s'estompant. Les comédies des années cinquante présentent des ballets chantés, des parodies dansées, des numéros musicaux burlesques. Cette osmose originale fait de la comédie musicale un mode d'expression de la réalité fondé sur l'onirisme, le primat de l'imaginaire.

Le quotidien du genre est toujours doté d'une dimension mythique, féerique : le village ensorcelé de *Brigadoon* (1954), le Paris imaginaire du peintre d'Un Américain à Paris. Les conflits sociaux, raciaux, politiques s'y estompent dans le rêve de compensation (l'intrigue amoureuse de *Pique-nique en pyjama* (1957) qui raconte une grève dans une usine textile avec Doris Day en déléguée syndicale). Du point de vue de la dramaturgie, la comédie musicale a fortement contribué à intégrer la discontinuité dans le spectacle théâtral américain. Cette discontinuité est autant spatiale que temporelle. Les personnages s'échappent aisément de la scène dramatique pour pénétrer dans des univers parallèles. Chaque personnage s'approprie l'espace qui est autour de lui et le prolonge imaginativement : les digressions oniriques d'Un Américain à Paris, lorsque Gene Kelly rencontre Leslie Caron, les rêves de la jeune fille dans *le Pirate*. Le temps dramatique est fragmenté selon l'axe des dialogues, des chansons et des intermèdes dansés. Cette fragmentation est délibérée, elle ne cherche pas à s'effacer mais au contraire s'affiche comme fondement d'une atmosphère rêvée, pour laquelle la vie psychique et ses délires ont le même statut de réalité que la vie quotidienne, prosaïque.

Les avatars d'un genre

Mais la comédie musicale est étroitement liée à l'organisation d'un type précis de production cinématographique, qui n'est économiquement rentable qu'à partir d'un nombre très élevé de films : Tom Vallance en dénombrait 1 750 des origines à 1970. Les équipes de production rassemblées dans les années quarante vont se disperser avec la concurrence de la télévision et la comédie musicale ne survivra que sous la forme de quelques exceptionnelles superproductions comme *Gigi* (Minnelli, 1958) ou *les Girls* (George Cukor, 1957), *My Fair Lady* (du même, 1964).

À partir du triomphe de *West Side Story* (Robert Wise, 1961), le film musical américain prend un nouveau tournant et abandonne une certaine frivolité pour annexer une inquiétude sociale qui lui était jusqu'alors étrangère. La plupart des succès ultérieurs des années soixante-dix et quatre-vingt accentueront le climat tragique des fables jusqu'à dépeindre la naissance du nazisme dans un cabaret berlinois (*Cabaret*, Bob Fosse, 1972), les tourments intérieurs du démiurge chorégraphe avec une démarche semblable à celle des mélodrames psychanalytiques (*All That Jazz*, Bob Fosse, 1979), l'attitude des jeunes recrues partant pour le Vietnam (*Hair*, Milos Forman, 1979).

Avec le succès de la musique disco, une nouvelle figure du genre émerge autour de John Travolta (*la Fièvre du samedi soir*, John Badham, 1977) et de Michael Jackson, avec une série de films qui mettent au goût musical du jour les plus anciens schémas narratifs. *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) peint l'éternelle Cendrillon, ici soudeuse en usine, rêvant de devenir une reine de la danse. Jennifer Beals y imposera la mode de la break dance.

Parallèlement, le genre suscite des hommages nostalgiques (*New York New York*, Martin Scorsese, 1977) et des parodies (*The Rocky Horror Picture Show*, Jim Sharman, 1976, « film culte » des adolescents américains, *The Blues Brothers*, John Landis, 1980). La musical comedy n'est plus ce qu'elle était, Astaire a quitté définitivement la scène (il est mort en 1987). Mais tant que l'industrie discographique américaine trouvera en Broadway et Hollywood d'efficaces véhicules publicitaires, le film musical renaîtra de ses cendres tous les printemps.

Les dix dernières années n'ont pas été marquées par une reprise spectaculaire de la production de comédies musicales, à quelques notables exceptions près, dont celle du double Oscar qui a été attribué à *Dreamgirls* (Bill Condon, 2006). Le genre suppose de gros budgets et plus encore, des décors construits pour mettre en valeur le mouvement des corps des danseurs. Il est donc peu compatible avec la généralisation des effets spéciaux, développés grâce aux nouvelles technologies numériques. Celles-ci trouvent au contraire un terrain privilégié dans deux grands genres concurrents, le film de science-fiction depuis *Star Wars* et le film d'horreur depuis *Freddie et ses avatars*.

Outre *Dreamgirls*, Hollywood a produit deux comédies musicales marquées par la nostalgie, celle du Paris de la « Belle Époque », version hollywoodienne, avec *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2000, film Fox) ; et celle du film de gangsters avec *Chicago* (Rob Marshall, 2001), financé par Miramax.

Moulin Rouge est un scénario original de Craig Pearce qui s'appuie sur le portrait de Toulouse Lautrec (et le film homonyme de John Huston, 1952) et qui s'inspire fortement du *French Cancan* de Jean Renoir ainsi que du schéma narratif de la Dame aux camélias. Nicole Kidman y incarne Satine, danseuse étoile du célèbre cabaret, à la fois amoureuse d'un jeune poète fauché, Christian (Ewan Mc Gregor), et convoitée par deux protecteurs d'âges mûrs, le directeur ruiné du cabaret Zidier (Jim Broadbent) et le riche duc de Worchester (Richard Roxburgh). L'héroïne, malade, meurt dans les bras de son jeune amour, mais elle a réussi à faire financer par le Duc le nouveau spectacle, écrit par le jeune Christian et sauver ainsi le Moulin Rouge. L'esthétique du film marque le triomphe des décors et des costumes, à l'instar de *My Fair Lady* de George Cukor, quatre décennies plus tôt. *Chicago* est au départ une comédie musicale de Broadway de Bob Fosse et Fred Ebb, adaptée par Bill Condon. Les chansons sont écrites par Fred Ebb. Richard Gere qui incarne Billy Flynn, un avocat véreux, y est aux prises avec deux « tueuses » très jazzy, interprétées par Renée Zellweger

(Roxie Hart) et par la plantureuse Catherine Zeta-Jones (Velma Kelly). Les deux héroïnes principales se rencontrent en prison, ce qui permet au film de mêler deux genres, le « musical » et le film carcéral. L'une a assassiné son amant, l'autre son mari et sa sœur, ce qui ne les empêche nullement de mener à un rythme trépidant une chorégraphie endiablée et de chanter à gorges déployées.

Le scénariste de *Chicago*, Bill Condon, a adapté et réalisé *Dreamgirls* d'après le livret de la comédie de Broadway de Tom Eyen, auteur des chansons. C'est l'éternel récit de trois jeunes femmes qui ambitionnent de devenir des « pops stars ». L'originalité du récit tient à la présence d'acteurs et de personnages afro-américains ; c'est le cas des trois héroïnes interprétées par Beyoncé Knowles, Jennifer Hudson et Anika Noni Rose, qui jouent autour de la star masculine, Eddie Murphy (James « Thunder » Early). Hollywood s'adapte progressivement au « politiquement correct » et élargit par là même son marché.

C'est en cela que l'ambition et la provocation de Lars von Trier, auteur de *Dancer in the Dark* en 1999, sont manifestes. Celui-ci transgresse les principales règles du genre, même s'il utilise une chanteuse célèbre pour interpréter sa jeune émigrée polonaise (Björk dans le rôle de Selma). Il s'agit, plutôt que d'une comédie, d'une tragédie musicale aux accents mélodramatiques. La jeune Selma travaille dur dans son coin perdu d'Amérique pour élever son fils et lui offrir l'opération qui lui évitera de devenir aveugle, comme elle-même. Les chorégraphies survoltées du film n'empêchent pas la condamnation de l'héroïne et son exécution par pendaison. Lars von Trier se réjouit manifestement de refuser le *happy end*, règle d'or du genre et de l'optimisme hollywoodien.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- La Comédie musicale américaine , Hugh Fordin, Paris : Ramsay, 1987
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34966305q>
- Comédie musicale , Alain Masson, Paris : Stock, 1981
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34663880m>
- Hollywood, comédies musicales , Ted Sennett, Paris : Nathan, 1986
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34879361z>
- The American film musical , Rick Altman, BloomingtonIndianapolis : Indiana university press, 1987
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39772752x>

Rédacteur(s)

[M. MARIE](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Zone(s) géographique(s) : États-Unis

Période(s) : 18ème siècle 19ème siècle 20ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Sheridan (R.) Gay (J.) Edwardes (G.) Opéra des gueux (l') Duenna (the) Shop Girl (the) Veuve joyeuse (la) Showboat Roi et moi (le) West Side Story Astaire (F.) Kelly (G.) Jackson (M.) Minnelli (V.) Buchanan (J.) Charisse (C.) Black Crook (the) Band Wagon (the) Show of Show (the) Broadway Melody Lubitsch (E.) Mac Donald (J.) Chevalier (M.) Monte Carlo Fox Movietone Follies of 1929 Paramount on Parade Big Broadcast Rogers (G.) Attenborough (R.) Berkeley (B.) Gay Divorcee (the) Top Hat Swing Time Chorus Line Comden (B.) Green (A.) Drôle de frimousse Amanda Belle de Moscou (la) Un jour à New York Chantons sous la pluie Tous en scène Un Américain à Paris Day (D.) Brigadoon Pique-nique en pyjama Caron (L.) Pirate (le) Cukor (G.) Gigi Girls (les) My Fair Lady Wise (R.) Fosse (B.) Forman (M.) Cabaret All That Jazz Hair Travolta (J.) Badham (J.) Lyne (A.) Beals (J.) Fièvre du samedi soir (la) Flashdance Scorsese (M.) Sharman (J.) Landis (J.) New York New York Rocky Horror Picture Show (the) Blues Brothers (the) Condon (B.) Dreamgirls Luhrmann (B.) Marshall (R.) Moulin Rouge Chicago Pearce (C.) Renoir (J.) French Cancan (le)

Ebb (F.) Trier (L. von) Dancer in the Dark

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-comedie-musicale>