

Le corps musical

Réal La Rochelle

Numéro 86, printemps 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23588ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (1997). Le corps musical. *24 images*, (86), 26–27.

Le corps musical

PAR RÉAL LA ROCHELLE

Le cinéma a créé ce corps musical, plus fluide et plus souple que celui s'exécutant sur scène, puisque les plans filmiques, les mouvements de caméra, parfois les effets spéciaux ou encore le montage le conduisent jusqu'à la jubilation onirique, à l'irréalisme poétique.

Les berges de la Seine à Paris, la nuit d'un réveillon de Noël. Joe (Woody Allen) renoue avec son ex-femme Steffi (Goldie Hawn). C'est presque la fin du film *Everyone Says I Love You*. Le couple retrouvé, l'espace d'un moment nostalgique et fugitif, se prend à murmurer de tendres mots, puis à danser. Un blues assez banal, d'abord, qui se transforme soudainement en ballet surréaliste: Steffi glisse magiquement sur la berge, ou s'envole vers le ciel; debout, Joe la tient un instant au bout de ses doigts. Ce film est un *musical* où, précise Woody Allen, la vie se déploie comme dans un cartoon. Les corps s'allègent, chantent et dansent, après avoir bougé sur le plancher des vaches, et dialogué, souri ou pleuré. Souvent au cinéma, le corps se métamorphose grâce à la musique et à la chorégraphie. Quand, par exemple, Fred Astaire, dans *Royal Wedding*, danse sur un plancher d'appartement, puis sur un mur, puis au plafond, sur un autre mur ensuite avant de reprendre une apparence d'équilibre sur le plancher, il exécute le cycle complet du corps musical filmique.

Ce faisant, il se rapproche du corps fabriqué du cinéma d'animation, libre de poids et de toute matérialité. Cette dé-réalisation du corps des comédiens tente parfois d'ailleurs de se confronter «en direct» avec la fantaisie de l'animation, comme Julie Andrews dans *Mary Poppins*, au milieu des animaux et décors animés, ou encore Gene Kelly dansant avec les personnages d'animation de Sinbad dans *Invitation to the Dance*.

Le corps et... ce qu'il en reste

Le corps musical au cinéma semble l'aboutissement d'une trajectoire qui a contribué à délester petit à petit la matérialité humaine de ses contingences pour aboutir à une sorte d'abstraction, une forme quasi vide. Vicente Benet parle de «restes humains» dans le film musical américain (*CinémaS*, vol. 7, n° 1-2), état dans lequel, au-delà du poids des antithèses dramatiques et des méandres narratifs, le corps se libère. Passage de la parole au *parlando* (parlé rythmé)



Chaplin poussera certaines séquences de *Modern Times* jusqu'à la danse.

puis au chant, transmutation des gestes en pantomime et en danse.

Le corps histrionique s'est dégagé progressivement de la gesticulation lourde et appuyée (vestiges du théâtre), d'abord pour s'aérer et signifier par le mime, puis se rendre plus souple et plus volatile par la danse et le chant. Le parcours filmique de Chaplin à cet égard est éclairant. D'abord marqué par les cavalcades et les rictus, la figure corporelle de Charlot s'affirme avec un visage plus hiératique, une démarche et des déhanchements rythmés, au seuil de la chorégraphie. Quand arrive *Modern Times*, film sonore non dialogué, non seulement les éléments visuels sont-ils tous magnifiés (certaines séquences poussées jusqu'à la danse), mais Chaplin accomplit la synthèse audiovisuelle avec des bruitages musicalisés, et enfin l'apparition de sa voix filmique dans une chanson plutôt que dans un dialogue parlé. Durant la séquence finale du café — un véritable *musical* —, après avoir fait la longue sarabande dansée du serveur de poulet, Charlot est précipité dans son tour de chant et de danse. Ses paroles étant un charabia incompréhensible, le corps de Chaplin réalise ici le tour de force d'être à la fois mime, danse et pure mélopée d'allure postmoderne.



Dans *Ivan le Terrible*, Eisenstein dirige Nicolai Tcherkassov dans des poses sculpturales.

Eisenstein, de son côté, s'est aussi affranchi des corps naturalistes. Dans *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible*, il dirige le comédien Nicolai Tcherkassov dans des poses sculpturales, au bord de l'immobilisme, dans des lenteurs hiératiques extrêmes évoquant les figures figées de l'art lyrique. Le travail de Prokofiev, sur ces deux films, lui offre la possibilité de composer des opéras épiques plus que de la musique de film au sens courant du terme. En outre, le réalisateur lie à cette musique un dialogue «cérémoniel» qui, suivant Michel Chion (*La musique au cinéma*), drape les comédiens de «poses de déclamations».

Dans le *musical* américain, à l'âge d'or des années 40 et 50, certaines équipes sont arrivées à perfectionner le corps musical où se conjuguent et s'imbriquent les données du jeu, du chant et de la danse. Vincente Minnelli, en particulier, l'a réussi avec deux «comé-

diens» emblématiques, Judy Garland et Fred Astaire. Il faut citer à nouveau deux exemples de chefs-d'œuvre de sublimation de ces monstres sacrés (voir 24 images, n^{os} 77 et 78-79): dans *Ziegfeld Follies* (sketch de *The Lady Has An Interview*), ainsi que dans *The Band Wagon*. Ce qui frappe, dans un cas comme dans l'autre, c'est que nous sommes en présence de deux rôles de comédiens «finis» (dont le corps ancien est moribond), qui se trouvent régénérés par la musique et la danse, renaissant de leurs cendres en corps musicaux, libres et aériens.

Jacques Demy a repris le flambeau du *musical* américain, lui a rendu hommage en lui conférant le sceau de la distanciation empathique. Il a traité le corps musical dans des formes sublimées, angéliques. Dans *Les demoiselles de Rochefort*, à côté des sœurs Catherine Deneuve et Françoise Dorléac, il fait intervenir les Américains George Chakiris et Gene Kelly, qui insufflent aux protagonistes les vertus du chant et de la danse. Dans son dernier film, *Trois places pour le 26*, il confie à Yves Montand le relais entre un Hollywood musical mythique et une Marseille musicalisée. Seul Montand avait la possibilité d'accomplir un tel syncrétisme culturel, tout en exécutant la synthèse comédien/chanteur/danseur en un seul corps.

Martin Scorsese s'est souvenu de cette magie de l'ancien *musical* dans *New York, New York*, où une Liza Minnelli se trouve certes «au naturel» comme Judy Garland, mais où seule la musique (à laquelle Scorsese est hypersensible) permet à Robert de Niro de jouer un Jimmy Doyle hors du commun, aérien et mystificateur, «extra-terrestre». Scorsese est allé ailleurs aussi, il n'a pas hésité à s'exprimer dans la vidéo musicale, dont on dit qu'elle est aujourd'hui le successeur du film musical. En acceptant de réaliser *Bad*, avec Michael Jackson (version originale de court métrage, plus longue que le clip commercial), Scorsese s'est réapproprié les meilleures leçons de métamorphose d'un corps filmique: démarrage dans le jeu «naturel» et le dialogue pour se déployer dans le verbe rythmé, puis dans la danse et le chant; passage du noir et blanc bleuté de la partie narrative à la couleur pour le segment musical.

Le corps musical filmique apparaît bien comme une invention authentique du cinéma, qui se rattache certes à certaines traditions de la scène d'opéra, mais s'en libère et les transfigure. Sur scène, divos et divas chantent, parfois (rarement) disent des dialogues, mais jamais ne dansent. La modernité de certaines opérettes, surtout de sa forme en *musical* de Broadway (qu'on appelle «l'opéra de New York»), a poussé plus loin l'exigence des acteurs à combiner le jeu, le chant et la danse. Mais là encore, la magie musicale que ces comédiens-chanteurs génèrent n'est pas du même ordre que celle du cinéma. Pensons un instant à ce grand corps musical qui, dans *Miracle à Milan* de Vittorio de Sica, est fait de tout un peuple de bidonville, masse qui tout à coup chante en chœur, puis finalement s'élève au ciel en chevauchant des balais, apothéose «cartoonesque» au-dessus des flèches imperturbables de la cathédrale Saint-Ambroise. ■