

## ***A Chorus Line* et la mise en abyme du spectacle à l'écran**

**Pascale FAUVET**  
Université de Bourgogne

Pourquoi ce terme de "mise en abyme" appliqué au cinéma? *A Chorus Line* est avant tout un film sur un spectacle et un film sur Broadway.<sup>1</sup> On peut dire qu'il y a mise en abyme parce qu'il y a application de techniques filmiques sur un support spectaculaire : la caméra apporte une distance, un degré de recul supplémentaire par rapport à la vision de la comédie musicale proprement dite; il y a spectacle dans le spectacle et ceci d'une manière symétrique, car il s'agit à la fois d'un regard hollywoodien sur Broadway et du regard de Broadway sur Hollywood...

### **Hollywood et Broadway.**

---

<sup>1</sup> Il est sans doute bon de rappeler en quelques mots le sujet de ce film et ses origines, car *A Chorus Line* (film de 1985), ci-après désigné par ses initiales *ACL*, a été peu vu et reste un film "mineur" de Richard Attenborough. En effet, cet illustre réalisateur britannique, auquel on doit aussi *A Bridge Too Far* (1977) et *Gandhi* (1982) signait là son premier essai -et le seul à ce jour- dans le genre bien particulier de la comédie musicale. Il faut bien avouer que ce genre qui connut au cinéma ses heures de gloire dans les années 40-50 avec Gene Kelly, Fred Astaire et Ginger Rogers, est tombé en désuétude au cours des dernières années. Après la mode Disco des années 70-80, *Saturday Night Fever* et *Grease*, le genre fut quasiment abandonné au cinéma. Cinéma et comédie musicale sont pourtant historiquement liés, puisque c'est une comédie musicale, *The Jazz Singer*, qui ouvrit l'ère du cinéma parlant en 1927. Avant d'être une adaptation cinématographique, *ACL* est d'abord une comédie musicale écrite en 1975 par Hamlisch et Kleban. Il n'est pas étonnant que cette histoire, basée sur la sélection de danseurs pour un nouveau spectacle, soit portée à l'écran précisément au milieu des années 80, en pleine ère Reaganienne.

## Spectacle et spécularité

Dans une introduction montée en syntagme narratif alterné<sup>2</sup> ou "montage en parallèle", Attenborough nous montre deux actions simultanées, qui nous font découvrir un personnage important : Cassie. En opposant et alternant les plans sur la foule des candidats à l'audition de Broadway et ceux sur Cassie, seule, on nous suggère déjà la révélation du statut de "star" de cette dernière en tant qu'individu opposé à la foule anonyme. L'histoire de ce personnage constitue la clef des nombreuses formes de mise en abyme du film. En effet, Cassie, qui, par le passé, a été la compagne de Zach, est de retour à New York après un séjour à Hollywood. On comprend à la fin du film qu'elle a quitté Zach pour faire carrière au cinéma afin qu'il soit fier d'elle. Or, Cassie est de retour parce qu'elle a échoué : *ACL* nous apporte une réflexion sur les aléas d'une carrière à Hollywood.

Nous avons à ce stade un premier paradoxe. Ce film devrait selon toute logique montrer le cinéma comme instrument de réussite sociale, puisque l'on peut admettre que l'intention cachée derrière tout film est d'encourager le spectateur à préférer le cinéma à toute autre forme de spectacle, et que le film doit rester un lieu de rêve attirant où le spectateur aimerait, pourquoi pas, se produire. Le jeu de toute l'industrie du cinéma est d'attirer les spectateurs et de susciter des vocations d'acteur, de réalisateurs, etc. Or, dans *ACL*, certains danseurs ont eu la révélation de leur vocation en voyant un film intitulé *The Red Shoes*.

Broadway est montré comme le seul lieu de triomphe possible; Hollywood est ici la métaphore du succès facile mais illusoire, qui ne dure que le temps d'un film, alors que les succès de Broadway sont présentés comme plus difficiles à obtenir, mais beaucoup plus gratifiants et plus durables. Ceci nous rappelle la chanson du film *New York, New York*, dans lequel Liza Minelli affirme "If I can make it there I'll make it anywhere!"

Ce film comporte une double mise à distance, à la fois par rapport au spectacle qu'il montre et par rapport à sa propre forme de spectacle. Nous avons d'une part le monde de Hollywood — c'est-à-dire de la Côte Ouest réputée superficielle — monde du cinéma et donc monde de l'illusion par excellence, et d'autre part, en face, puisque géographiquement ces deux mondes sont si opposés qu'ils sont chacun à une extrémité des USA, Broadway — c'est-à-dire New York, la Côte Est intellectuelle, le monde "réel" où les artistes se produisent en chair et en os.

D'ailleurs, les personnages reflètent assez bien cette dualité; d'une part un personnage incarné par Michael Douglas, lui-même pur produit Hollywoodien, du côté du pouvoir décideur, et, de l'autre, les danseurs, professionnels pour la plupart, qui viennent presque tous de la scène New Yorkaise et ne se sont jamais fait connaître au cinéma malgré leur prestation dans *ACL*. S'il existe un lien historique entre la comédie musicale et le cinéma, ce sont néanmoins deux mondes qui ne se mêlent pas. Sans doute chaque monde profite-t-il de l'attention que l'autre lui porte : des films comme *ACL* ont contribué à renouveler l'intérêt porté à la comédie musicale, incité les spectateurs à retrouver le goût du spectacle en

---

<sup>2</sup> Christian Metz, *Essais sur la Signification au Cinéma*, 2 vols., Paris : Klincksieck, 1968, vol. I.

## Pascale FAUVET : *A Chorus Line*

direct, suscité des vocations de danseurs. Le film a également bénéficié des apports du genre : musique plus soignée, numéros de danse spectaculaires, retour vers la comédie musicale de Fred Astaire et Ginger Rogers, impression donnée au spectateur de voir les coulisses du spectacle, de voir la vérité sur Broadway, alors que tout n'est qu'illusion, alors que chaque parole, chaque scène a été répétée des dizaines de fois.

La vision critique de Hollywood sur Broadway trouve sa réciprocity dans la vision de Cassie sur Hollywood : si elle revient à Broadway, c'est peut-être par amour de la vraie performance d'artiste en direct sur une scène, ou pour le contact irremplaçable avec le public, mais c'est aussi parce qu'elle a échoué : elle n'a pas travaillé depuis un an. Mais lorsqu'elle revient à Broadway, ce n'est que pour entrer dans la "chorus line", c'est-à-dire le corps de ballet, et non pour y triompher en tant que vedette. Elle préfère les seconds rôles de Broadway aux premiers rôles de Hollywood qu'elle n'a pas obtenus.<sup>3</sup> Comme dans un miroir, le reflet de Hollywood est inversé : la solitude de la star devient solitude de l'artiste que l'on fuit et qui reste donc sans emploi. Ainsi, les plans sur Cassie qui connotent Hollywood et l'échec professionnel de celle-ci sont tournés dans la rue, dans les coulisses, dans un studio de danse, dans les loges, plutôt que sur scène : cette dernière est réservée à la foule de candidats, aux acteurs de Broadway, et donc devient la synecdoque même de Broadway.

Ce regard du film sur le spectacle nous conduira à étudier les jeux de miroirs dans le film. Tout danseur qui travaille a pour premier partenaire le miroir de sa salle d'exercices qui lui renvoie une image sans complaisance.

### **Le miroir sans fin.**

Au cours du film le thème du miroir ressurgit plusieurs fois. Le miroir est le moyen fondamental de la connaissance de soi. Les psychologues de l'enfance<sup>4</sup> nous disent que l'expérience du miroir faite par le tout petit l'aide à construire son *ego*. La chose est également vraie pour le danseur. Loin de se contempler et de tomber amoureux de son image, le danseur n'utilise le miroir qu'à des fins perfectionnistes : il lui faut sans cesse se corriger par rapport à l'image que le miroir lui renvoie. C'est pourquoi le danseur se construit d'abord extérieurement par rapport à son image. Dans une série de plans rapides, les danseurs d'*ACL* sont montrés en train de vérifier leur apparence physique ou corrigeant une attitude dans le miroir. Intérieurement, le danseur forge sa volonté, forme sa

---

<sup>3</sup> Ceci nous renvoie à *Paradise Lost* de Milton: "Better to reign in Hell than serve in Heav'n"; là aussi, l'idée est inversée: Cassie pensait qu'il valait mieux régner en enfer (Hollywood) que servir au Paradis (Broadway); or elle réalise qu'il vaut mieux servir à Broadway que régner à Hollywood...

<sup>4</sup> J. Lacan, *Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je* dans *Ecrits I*, Paris : Seuil, 1966; repris notamment par T. Berry Brazelton, *Touchpoints, Emotional and Behavioral Development*, Addison-Wesley, 1992.

## Spectacle et spécularité

personnalité; il apprend aussi, paradoxalement, à être quelqu'un d'autre. Les thèmes du redoublement et de l'inversion<sup>5</sup> généralement connotés par le miroir sont pleinement développés dans *ACL* : il y a chez le danseur dédoublement de la personnalité (je suis moi et le personnage de la comédie musicale) et inversion (je suis moi-même, je ne triche pas *vs.* je suis différent, je suis un autre). Après les premières éliminations, lorsque le film se recentre sur les seize meilleurs candidats, on les prie de donner leurs *curriculum vitae*, c'est-à-dire leur "concentré de vie", le résumé de leurs expériences professionnelles, leur itinéraire particulier. Un des danseurs, qui se fait appeler Paul San Marco, s'interroge face au miroir et à sa photographie: "Who am I anyway? Am I my résumé? That is the picture of a person I don't know... What does he (Zach) want from me? What should I try to be?" La question de l'identité des danseurs est omniprésente dans le film : il y a l'être et le paraître, le nom que l'on porte à la naissance et le nom de scène que l'on choisit pour se donner une autre identité; il y a la personne que l'on est réellement et celle que l'on veut paraître. Une Portoricaine, Diana, explique que depuis qu'elle danse à Broadway elle est devenue non seulement quelqu'un, mais aussi "quelque chose" ("You dance on Broadway? You've got somewhere! You're something!") et dans le plan qui lui est consacré, elle se trouve à l'écart du groupe, ce qui connote la singularisation de la star. Zach demande à plusieurs reprises aux candidats de ne pas tricher et de ne pas jouer la comédie, d'être simplement "eux-mêmes", à l'opposé des codes hollywoodiens qui demandent aux stars de paraître (Edgar Morin dans *Les Stars* explique clairement la fabrication de la star qui apprend à être naturelle).

Lorsque Cassie essaie de convaincre Zach de lui donner une chance elle dit : "Give me somebody to be! Let me wake up feeling terribly proud that the girl in the mirror is me!" C'est alors qu'elle est représentée seule dans le premier vrai face à face avec Zach. Le danseur dans le miroir est un autre personnage, celui que verront les spectateurs, il sera le rôle que voudra bien lui confier Zach ou tout autre metteur en scène. Ainsi tout danseur est-il dédoublé métaphoriquement et physiquement par le miroir : il est lui-même et le personnage qu'il joue.

Le dédoublement est également temporel : le miroir dans lequel Cassie se regarde au cours des "flashback" (elle se remémore son passé avec Zach) lui renvoie une image de ce qu'elle était et lui fait comprendre ce qu'elle est devenue. On la voit apparaître dans le miroir du passé, jeune danseuse prometteuse, très éprise de Zach, mais vivant dans l'ombre de son Pygmalion. Il lui a fallu partir, quitter l'image du père c'est-à-dire celle de Zach, pour se construire et exister sans lui; le miroir remplit donc une fonction constructive. Le double inverse que nous voyons dans le miroir est la Cassie du passé, dépendante de Zach, la Cassie du présent est décidée et volontaire; les deux Cassie sont à l'opposé l'une de l'autre, et Hollywood est comme la surface du miroir qui les sépare.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas : Paris, 1969.

<sup>6</sup> D'ailleurs un détail nous le confirme: alors que la Cassie du miroir du passé a les cheveux longs, la "nouvelle" Cassie a les cheveux courts, ce qui est admis

## Pascale FAUVET : *A Chorus Line*

Le thème du miroir sans fin se retrouve également dans *ACL* avec l'utilisation de miroirs derrière la scène. Cette utilisation a deux buts : d'une part, au début du film, les danseurs sont comme pris au piège entre leur image et Zach; quelque soit leur position, ils sont face à un juge. Larry rappelle les danseurs à l'ordre en disant qu'ils ont trop tendance à se regarder dans le miroir. D'autre part, à la fin du film, les miroirs sont utilisés pour multiplier les danseurs à l'infini : d'où l'impression qu'ils occupent toute la scène alors qu'ils sont peu nombreux. Les danseurs virtuels du miroir symbolisent dans ces plans la multitude des danseurs de Broadway, ceux qui ont décroché un contrat et tous les autres qui vivent dans leur ombre. Il s'agit d'une solution de rappel métaphorique pour le réalisateur du film qui peut ainsi, grâce au miroir, suggérer la présence de l'absence.

Enfin, on peut dire que ces miroirs placés derrière la scène sont là de telle sorte que Broadway puisse "se voir" et se juger. Le film, lieu de monstration de Broadway, juge le monde de la comédie musicale par la signification supplémentaire qu'il attribue au miroir, comme nous le rappelle Jean Mitry:

Tout objet donné en images animées acquiert un sens - un ensemble de significations - qu'il ne possède pas en réalité, c'est à dire en présence réelle... la représentation modifie le représenté. L'image fait comparaître les choses. C'est une sommation du réel qui nous donne toujours à penser sur les choses en même temps qu'elle nous donne à penser avec elles<sup>7</sup>.

Le miroir nous rappelle les danseurs sans travail qui ont été écartés en début de sélection et le monde impitoyable de la comédie musicale. Les mêmes miroirs permettent également au film de se voir, et de se critiquer comme le font les danseurs dans la salle de classe... *ACL* nous donne à réfléchir sur les sélections et auditions qui ont eu lieu avant de faire le film.

On notera d'ailleurs, au sujet de l'image de Hollywood qui est amenée à comparaître devant nous, une multiple intertextualité filmique sur le thème des comédies musicales au cinéma puisque Diana Morales, l'une des danseuses nous rappelle par sa nationalité les Portoricains de *West Side Story*, évoque en même temps la "High School of Performing Arts" du film *Fame* et de la série du même titre, et que le rôle de l'une des candidates est tenu par la fille de Bob Fosse, le metteur en scène de *All That Jazz* (1979).

### **Remarques à propos d'un extrait de séquence : la métaphore du succès.**

Un des moments-clefs du film et qui se trouve presque à la fin de celui-ci, c'est le moment où Cassie a enfin réussi à convaincre Zach de lui permettre de passer une audition. Cette séquence est en fait préparée tout au long du film par divers moyens. Elle est annoncée

---

comme un signe psychologique du deuil (selon l'école Lacanienne)

<sup>7</sup>Jean Mitry, *La Sémiologie en Question*, Paris : Cerf 7° Art, 1987, 103.

## Spectacle et spécularité

par les paroles de l'une des chansons ("Up a steep and very narrow stairway...") qui exprime la difficulté du chemin emprunté pour devenir un bon danseur, mais aussi le bonheur sans partage que l'on trouve dans le monde imaginaire de la danse ("Everything was beautiful at the ballet..."). Elle est également préfigurée par les flashbacks qui nous montrent la Cassie du passé aux cheveux longs, puisqu'il s'agit là de se détacher non seulement du passé, mais aussi du présent.

Dans cette séquence, Cassie révèle à Zach les raisons de son départ pour Hollywood ("To make you want me again, treat me important...") et elle quitte Zach, la scène et les autres danseurs, pour emprunter un escalier de fer qui s'élève au-dessus de la scène en chantant "Kiss today goodbye, wish me luck, but I can't regret what I did for love...". C'est cet extrait de séquence que nous allons commenter. Ce passage exprime la volonté de faire table rase du passé, comme en témoignent les cheveux courts, signes de deuil (en termes Lacaniens), mais aussi la volonté d'écarter le présent ("Kiss today goodbye") pour se projeter dans un ailleurs spatio-temporel; il s'agit là de s'élever dans l'espace au dessus de la scène et de s'évader au delà du présent et de la réalité, sans doute dans le monde merveilleux du ballet.

Ce passage est un exemple typique du numéro de comédie musicale, puisque l'actrice danse, chante et joue la comédie. Il intervient précisément au moment où les danseurs répètent le numéro de claquettes ("tap combination"), lequel a toujours constitué l'exercice-type de la comédie musicale. Ses actions (chanter, danser, interpréter un personnage et gravir les marches) sont intégrées au déroulement de l'histoire. Or, bien qu'il s'agisse d'une comédie dans la comédie, ce numéro fait aussi partie, comme les autres interventions individuelles des candidats, du déroulement diégétique de *ACL*. Il y a en effet dans *ACL* un certain nombre de numéros collectifs qui font partie de la comédie musicale montée par Zach, et des numéros musicaux individuels qui, eux, font partie du développement de la diégèse de *ACL* : il y a spectacle dans le spectacle dans le film. Dans *ACL*, ce sont plutôt les instants parlés qui viennent interrompre les instants chantés : après cette séquence, par exemple, survient l'épisode de la blessure de Paul, le Portoricain. Fidèle en cela aux règles du genre, cet ensemble d'actions (chant-danse-interprétation du personnage) procure au spectateur une impression de libre improvisation, dans un monde rêvé où les personnes s'expriment naturellement en chantant plutôt qu'en parlant.

La séquence métaphorise également les relations difficiles entre Cassie et Zach. En effet, au début de cet extrait, Zach et Cassie repartent chacun vers leur univers : Zach vers son poste de travail au milieu des gradins, et Cassie vers la scène et les autres danseurs; la passerelle jetée entre la scène et les premiers gradins qu'emprunte Cassie devient alors signe des relations entre les danseurs et le metteur en scène comme de celles entre l'homme et la femme. Cette séparation entre l'homme et la femme trouve un écho dans les ordres lancés par Larry au même moment : "Girls downstage, boys upstage!", comme si garçons et filles ne pouvaient se trouver dans un même ensemble. La séquence se conclut sur l'ordre opposé :

## Pascale FAUVET : *A Chorus Line*

"Start matching them up", qui préfigure la réunion entre Cassie et Zach.

Pour en revenir à l'utilisation métaphorique de l'escalier, lorsque Cassie retourne sur scène, elle ne fait que passer en courant devant les autres danseurs pour se diriger vers les escaliers métalliques qui mènent aux cintres. Elle lance un regard vers le monde qu'elle a quitté par amour pour Zach, symbolisé par la scène, lieu de spectacle et par les danseurs, ses pairs.

Par cette ascension symbolique, Cassie s'élève au-dessus des autres danseurs, elle qui est déjà "a cut above the rest", qui est trop bonne danseuse pour la "chorus line". Elle se détache également du monde impitoyable de la comédie musicale symbolisé par la scène, lieu de représentation, et elle arrive même à s'élever au-dessus du "dieu" metteur en scène puisqu'elle se trouve si haut que Zach n'est plus qu'une petite lumière perdue au milieu des gradins obscurs, une lumière parmi d'autres, celles des projecteurs. Cassie voulait être "star" pour égaler Zach. Dans cet extrait de séquence elle nous offre son point de vue, et devient un centre autour duquel gravitent tous les autres personnages.

Les codes filmiques focalisent ici le regard de la caméra et du spectateur sur l'actrice, et permettent de varier les angles de prise de vue en passant du champ au contre-champ, afin d'accentuer l'effet d'ascension et de progression. L'oeil-caméra suit Cassie sans la quitter un seul instant, et permet de mettre en valeur son spectacle en reléguant les autres personnages à l'arrière-plan et en estompant par la distance leur propre son. Chaque palier nous permet une découverte symbolique : d'abord au-dessus des coulisses, derrière les miroirs, nous découvrons les instruments du rêve, le matériel à illusions, et la froide réalité du mur de briques nues qui marque la limite avec le monde réel. Ensuite, au-dessus de la scène : le fait de supprimer la musique du numéro de claquettes et de la remplacer par la mélodie lente de la chanson de Cassie transforme les danseurs en pantins désarticulés. La danse sans musique devient vide de sens et conforte Cassie dans sa décision; cette danse sans âme et sans amour vaut bien d'être quittée.

Chaque volée de marches est entamée avec une phrase marquant un nouveau départ vers l'avenir : "I won't regret... Kiss today goodbye...". Le mouvement tournant de la caméra n'a pas cherché à éviter les montants de l'escalier qui deviennent signes des épreuves, des obstacles et du temps qui passe.

L'escalier étroit et raide devient alors la métaphore du succès, de l'ascension de la star et de la réussite sociale. Le simple accessoire servant à accéder aux cintres devient la métaphore de la prospérité promise à tous ceux qui ne se laissent pas abattre par les échecs successifs.

A travers ce film nous découvrons un cinéma lieu de réflexion multiple sur la comédie musicale, sur Hollywood et sur la société. De plus, sous des dehors de film à grand spectacle, *ACL* s'avère être une métaphore du Darwinisme Reaganien.<sup>8</sup> Ce qui tend à

---

<sup>8</sup> Pascale Gauthier, *Grandeur et Décadence du rêve américain, l'image du héros de Kennedy à Reagan*, thèse de doctorat, Dijon, 1991.

## Spectacle et spécularité

prouver que tout film, même le plus apparemment dénué de message, comme pourraient nous sembler certains films de Sylvester Stallone par exemple, tout film est signifiant, et pas seulement les films dit "d'auteurs".

### Résumé de l'intrigue de *ACL* :

*ACL* raconte le délicat et impitoyable travail de sélection de la "chorus line", c'est-à-dire du rang de danseurs-chanteurs situés sur scène immédiatement derrière les vedettes du spectacle. Ces danseurs doivent donc être meilleurs que le reste de la troupe mais ne pas se faire remarquer afin d'éviter d'éclipser les vedettes. Le film débute sur une vue aérienne de New York, puisque toute bonne comédie musicale se doit d'être "On Broadway"; la caméra descend ensuite progressivement pour nous montrer la façade du théâtre.

Ils sont sans doute plus de 500 candidats qui se pressent pour participer à l'audition : l'un des sélectionnés portera le numéro 496. A l'intérieur du théâtre, tapi dans l'ombre au milieu des gradins se tient Zach (Michael Douglas), ancien danseur et metteur en scène respecté de la comédie musicale qui est en train de se monter. Nous sommes en pleine sélection : plusieurs groupes d'une trentaine de danseurs exécutent une partie de la chorégraphie, et en quelques minutes, Larry, l'assistant de Zach, élimine des dizaines de candidats : il n'en reste que 3 ou 4 sur chaque groupe de 30. Le choix se réduit ensuite à une quarantaine d'artistes; Zach n'en retiendra que 16, huit garçons et huit filles, sur lesquels se concentrera le film.

Pendant cette première phase d'élimination, nous entendons l'un des thèmes principaux de cette comédie musicale, "One singular sensation", et une première chanson : "I hope I get this job... I really need this job... I've got to get it! / I'll never make it!" à laquelle se mêle l'interrogation principale qui ne recevra de réponse qu'à la fin du film : "How many people does he need? How many boys, how many girls?".

Déjà on perçoit une différence entre les candidats qui chantent "I've got to get it!" et ceux qui chantent "I'll never make it!" Le choix des personnages est particulièrement révélateur. Toutes les minorités de la société américaine sont représentées : la jeune asiatique, le Juif, le Noir, le couple de Portoricains, les homosexuels et même la "vieille" danseuse finie et hors d'haleine (selon les critères de Broadway, puisqu'elle a tout juste 30 ans).

### A CHORUS LINE, métaphore de la société reaganienne :

Ce qui paraît le plus significatif en étudiant l'adaptation au cinéma d'une oeuvre quelconque (théâtre, roman, comédie musicale), ce n'est pas la date ni l'époque à laquelle le roman ou la comédie musicale ont été écrits, mais plutôt le moment qui a été choisi pour porter telle ou telle oeuvre à l'écran. En effet, il arrive fréquemment que des scénarios ou des droits d'adaptations soient conservés pendant des années par les producteurs avant de devenir

## Pascale FAUVET : *A Chorus Line*

film. Nous avons avec *ACL* un parfait exemple d'opportunisme cinématographique. Ce film a été tourné en 1985, en pleine ère reaganienne; comme nous venons de le voir, le choix des personnages et le principe même de sélection qui est à la base de la comédie musicale sont parfaitement adaptés à l'atmosphère de darwinisme social qui régnait dans la société américaine dans les années 80.

En effet, qu'est-ce qu'un film Reaganien, sinon l'expression du retour en force du rêve américain de réussite sociale et de domination des USA dans le monde? Ce rêve américain, mis à mal sous les administrations Nixon et Carter, revient au premier plan sous l'administration Reagan. Parallèlement à l'émergence d'une nouvelle Amérique forte, à l'élection d'un président ouvertement anti-communiste et qui donc redonne à son pays une image de dernier rempart contre le Mal symbolisé par le communisme, de nombreux films, tels que *Die Hard*, *First Blood*, *Rocky*, *Working Girl*, *Fame* ou *Top Gun* nous donnent à voir des héros individualistes, forts et dominateurs, des survivants qui résistent et réussissent à force de volonté. C'est la théorie de Spencer et Darwin: "the survival of the fittest". Or, avec Reagan, ceux qui sont plus aptes à survivre ne sont pas forcément WASPs. Dans *ACL*, les héros sont gays, portoricains, noirs, etc... Etre une femme, par exemple, n'est pas un obstacle à la réussite dans la société reaganienne: témoin, parmi d'autres, la série "Madame est servie"! Il lui faut seulement travailler un peu plus. Une Amérique traumatisée par l'expérience Carter garde comme trace indélébile une horreur viscérale pour tout ce qui est faible ou qui peut paraître comme tel. Le héros reaganien est donc fort. Les héros de *ACL* ont survécu à bien des drames et des difficultés avant d'arriver au but et d'être choisi par Zach; viol, dépression nerveuse, racisme, découverte de leur homosexualité, blessure, besoin d'argent pour faire vivre sa famille.

Comme le dit BB, l'une des héroïnes, au moment de l'élimination finale: "Now, even if I lose, I won", car avoir surmonté ces épreuves constitue déjà une réussite. Le danseur larmoyant qui veut une place dans la "chorus line" pour faire vivre sa famille est éliminé; celui qui sait qu'il est fort parce qu'il a déjà survécu à d'autres épreuves est choisi: la force appelle le succès, la faiblesse le fait fuir. De la même façon que les héros du film ont survécu, Reagan a survécu à une tentative d'assassinat, au cancer, au scandale de l'irangate.

L'appartenance à une minorité n'est qu'un obstacle de plus à franchir. Les héros de *ACL* sont bien la métaphore de la société reaganienne: il est permis à quelques individus issus d'une minorité de réussir, tels Bill Cosby ou Eddie Murphy, alors que le reste de la communauté noire est aussi pauvre que dans les années 60, et que le racisme est toujours aussi présent (témoins les émeutes de Los Angeles).

De même, le metteur en scène Zach symbolise le pouvoir de décision de Reagan. Il est le dieu tout puissant qui décide de la vie (de l'emploi) ou de la mort (du chômage) des hommes et des femmes qui comparaissent devant lui. Lorsque Cassie lui fait remettre un message pour lui demander du travail, il froisse la feuille de papier dans sa main, et cette feuille devient métaphore des

## Spectacle et spécularité

espoirs des danseurs qu'il peut réduire à néant. Il est juge suprême et dictateur absolu, une image que n'aurait pas reniée Reagan lui-même, parce qu'il était ce président fort dont l'Amérique avait besoin. Le parallélisme ne s'arrête pas là : Zach fut danseur avant d'être metteur en scène, Reagan fut acteur avant d'être président. Ils ont tous deux connu les deux côtés de la barrière et ont été devant et derrière la caméra, si l'on peut dire.

*ACL*, film basé sur la sélection des individus, sur la survie du plus fort et sur la réalisation du rêve américain, bien qu'adapté d'une comédie musicale des années 70, est bel et bien un film reaganien.

### Bibliographie annexe:

Eric LEGUEBE, *Ronald Reagan Acteur et le Cinéma Reaganien*, Paris : France-Empire, 1988.

Marcel MARTIN, *Le Langage Cinématographique*, Paris : CERF 7°ART, 1985.

Jean MITRY, *La Sémiologie en Question*, Paris : CERF 7°ART, 1987.

James MONACO, *How to Read a Film*, New York : Oxford University Press, 1981.

J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J-P. Simon, M. Vernet, *Lectures du Film*, Paris : Albatros, 1980.