

« Willkommen, bienvenue, welcome »... Ces mots suffisent aujourd'hui à convoquer le cabaret tel que Bob Fosse l'a imaginé, un poil cynique et décadent avec toujours dans l'ombre une Liza Minnelli sexy et pétillante. Le film aurait pu se réduire à cela : un joyeux foutraque où se mêlent des chansons cultes, des morceaux de bravoure chorégraphiés et huit oscars en guise de rançon de la gloire. Il faut reconnaître que le projet était risqué et pas dénué de contradictions. En effet, comment parler de la montée du nazisme par le biais d'un genre léger et innocent. Mais loin de rejeter ces contradictions, Bob Fosse les exhibe pour en faire le noyau dur de son film. Il n'a pas peur non plus de questionner la forme même du musical pour mieux la renouveler. C'est sûrement ce qui explique pourquoi, quarante ans après sa première sortie en salles, *Cabaret* n'a rien perdu de sa force subversive et du malaise qu'il suscite chez les spectateurs.

Chorégraphe émérite de Broadway, Bob Fosse passe à la réalisation en 1969 avec *Sweet Charity*, comédie musicale inspirée des *Nuits de Cabiria* de Fellini (à noter que *Nine*, le dernier blockbuster musical est également adapté d'un autre film phare du cinéaste italien $8\frac{1}{2}$) avec une Shirley MacLaine émouvante en femme aux mœurs légères. Avec *Cabaret*, Bob Fosse marque un tournant dans l'histoire de la comédie musicale. Le film est inspiré du spectacle créé à Broadway en 1966 qui était lui-même une adaptation du roman *Adieu à Berlin* de Christopher Isherwood (auteur de *A Single Man*) et de la pièce *I Am a Camera* de John Van Druten. Pour les besoins du tournage, Bob Fosse transforme légèrement l'intrigue, change quelques nationalités, se défait de certains personnages (le couple de logeurs) et de toutes les chansons hors du Kit Kat Klub. Enfin, qui mieux que Liza Minnelli pouvait servir d'emblème au renouveau d'un genre porté au firmament par Minnelli père ?^[1] De fait, tout comme l'un des autres grands noms du musical, Jerome Robbins (qui eut dernièrement les honneurs de l'Opéra de Paris), il n'est pas étonnant que Bob Fosse ait eu lui aussi son lot d'hommages (le spectacle *Fosse*, sorte de *best of* de toutes ses chorégraphies) et qu'il fasse office de nouvelle référence. Désormais, toutes les reprises de spectacles où il a mis sa patte sont soit des reproductions fidèles soit pensées contre le maître. Soyons francs. L'intrigue n'est pas le point fort du film. Dans le Berlin décadent de la République de Weimar, nous suivons la vie dissolue de Sally Bowles, chanteuse au cabaret le Kit Kat Klub, alors qu'elle fait la connaissance de Brian, un universitaire anglais, à qui elle loue une chambre. Non, là où *Cabaret* frappe fort, c'est dans sa capacité à générer un nouvel imaginaire à travers des chorégraphies qui ont fait date (qui n'a jamais rêvé une fois dans sa vie de se transformer en Liza Minnelli et de tenter son fameux jeu de jambes sur une chaise en osier ?), dans la manière dont les numéros musicaux du Kit Kat Klub s'intègrent en contrepoint à l'action filmée de manière plus classique et aussi dans la subtilité avec laquelle le film parle avec allégresse de thématiques subversives (la bisexualité, l'avortement). N'oublions que si

l'Amérique fait sa révolution sexuelle, on n'est qu'à l'aube des années 1970. Parler de plan à trois n'a évidemment pas les mêmes portées qu'aujourd'hui lorsque Britney Spears s'en félicite sur les ondes^[2]D'une certaine manière, [Jacques Demy](#) avait déjà ouvert la brèche en France lorsqu'il pervertissait de manière innocente le musical de l'âge d'or hollywoodien. Que l'on pense aux [Parapluies de Cherbourg](#) ou encore de manière moins évidente aux [Demoiselles de Rochefort](#)..

Près de dix ans après [West Side Story](#) qui amorçait déjà la transition, *Cabaret* finit de faire entrer le musical dans l'âge adulte. Adieu donc happy-end et bons sentiments. Place au cynisme, au traitement percutant de l'histoire (en l'occurrence la montée du nazisme) et à la mise en question de la forme même. Car la « Fosse identité », c'est aussi une tentative constante d'auto-réflexion sur le genre. « Chicago » en est la meilleure expression. Fosse y brise toute tentative d'illusion réaliste en invitant l'orchestre jazzy sur scène et en obligeant les chanteurs/danseurs à être perpétuellement sur scène même lorsqu'ils ne jouent pas. Les voilà réduits à être tantôt acteurs, tantôt spectateurs de leur propre mascarade.

Logiquement, *Cabaret* n'échappe pas à la règle par un système subtil de mise en abyme et d'effets de miroirs. Dès la scène d'ouverture, formidable de précision, les règles du jeu nous sont données par le diabolique Joel Grey, maître de cérémonie dont le visage clownesque nous apparaît par le biais d'un miroir déformant. À la manière d'un narrateur ophülsien, il se présente ainsi comme le guide d'une ronde musicale et grotesque (au sens où Rabelais l'entendait, c'est à dire dans sa capacité à renverser le haut par le bas) que l'on déguste avec un plaisir coupable. Par ses nombreuses invectives face caméra (le musical est peut-être le seul genre qui permet de transgresser tacitement l'un des plus gros interdits du cinéma), le maître de cérémonie oblige le film à se dérouler dans une perpétuelle conscience de ses spectateurs dédoublés, eux, qui sont tantôt témoins des amours contrariés de Sally Bowles, tantôt aux premières loges du Kit Kat Klub.

Des classiques comme [Tous en scène](#) ou encore [Une étoile est née](#) avaient déjà trouvé une manière de rendre crédibles les respirations chantées en faisant se dérouler l'histoire dans le milieu du music-hall. *Cabaret* pousse à l'extrême le concept puisque presque toutes les chansons sont extérieures à l'action principale et se passent dans le cadre du cabaret. Si pour certains numéros la frontière entre le pur spectacle et le monologue intérieur d'un personnage peut paraître floue (notamment lorsque Sally interprète «Maybe this time» et que la salle est délibérément dans une pénombre qui nous empêche d'intégrer un public potentiel), les chansons s'intercalent avec une illusoire gratuité pour mieux porter un regard ironique sur les protagonistes ou les situations. Deux exemples parmi d'autres, la chanson «Money» ou encore le tableau où le Juif est comparé à un gorille. Le monde entier est une scène clamaient déjà les acteurs shakespeariens, ce à quoi répond le mythique «Life

is a cabaret» chanté à la fin par Liza. Et pourtant, Bob Fosse nous empêche d'être en constante empathie avec son histoire et avec le genre. Le recul critique qu'il nous impose se cristallise à la moitié du film lors de la chanson, la seule chantée hors du Kit Kat Klub, «Tomorrow belongs to me» (curieusement chantée en allemand dans la version française du film) et qui installe un point de rupture. Par la beauté de l'air, par un jeu de montage où la candeur des visages angéliques contraste avec la violence du salut nazi, Bob Fosse matérialise une menace qui était perçue avec légèreté par les personnages. De ces contrastes naît forcément un certain malaise. [La Mélodie du bonheur](#) usait un peu du même procédé lorsque la famille Van Trapp interprète la comptine «Edelweiss» devant un parterre d'officiers nazis qui ne demande qu'à les emprisonner^[3] Mel Brooks avec ses nombreuses versions des [Producteurs](#) offre une autre alternative également convaincante, celle de l'humour (noir) et du mauvais goût assumé.. Mais Bob Fosse va encore plus loin dans la mesure où il dénonce la position ambiguë du spectacle qui se trouve pris entre son rôle salvateur (c'est le sens de la chanson «Life is a cabaret») et entre ses vertus illusoire voire sa capacité, comme c'est le cas pour le chant nazi, à fédérer les foules à des fins mortifères (la Lili Marleen de Fassbinder en sera un autre bon exemple). Mais le maître de cérémonie ne nous avait-il pas prévenu, lui qui dès le départ clame que tout dans le cabaret n'est qu'illusion, l'orchestre de pacotille et les ladies, des hommes grossièrement travestis ?

Mais malgré cet effet de rupture, « *the show must go on* » et le spectacle continue de se dérouler. Lorsqu'il remonte *Cabaret* pour les 40 ans de la création, Sam Mendes sera plus implacable et direct, noircissant la deuxième partie et allant jusqu'à figurer dans le final les portes d'un camp de concentration. Bob Fosse préfère poursuivre dans une allégorie qu'il appartiendra aux spectateurs de porter et d'interpréter une fois le rideau tombé. Les derniers plans nous ramènent ainsi au Kit Kat Klub dans un effet de miroir avec la séquence d'ouverture. Même air, même personnage (le maître de cérémonie). Seule différence : dans les miroirs déformants de la salle, on peut voir que des officiers nazis se sont rajoutés à la clientèle interlope. Face caméra, notre hôte nous chante ses dernières paroles « *Auf wiedersehen, à bientôt...* », chant d'adieu d'un juif qui disparaît dans l'obscurité. Et pour un film marqué par l'allégresse de ces numéros musicaux, le silence qui accompagne le générique de fin prend soudain une gravité lourde de sens.

References

De fait, tout comme l'un des autres grands noms du musical, Jerome Robbins (qui eut dernièrement les honneurs de l'Opéra de Paris), il n'est pas étonnant que Bob Fosse ait eu lui aussi son lot d'hommages (le spectacle *Fosse*, sorte de *best of* de toutes ses chorégraphies) et qu'il fasse office de nouvelle référence. Désormais, toutes les reprises de spectacles où il a mis sa patte sont soit des reproductions fidèles soit pensées contre le maître.

1. ↑ D'une certaine manière, [Jacques Demy](#) avait déjà ouvert la brèche en France lorsqu'il pervertissait de manière innocente le musical de l'âge d'or hollywoodien. Que l'on pense aux [Parapluies de Cherbourg](#) ou encore de manière moins évidente aux [Demoiselles de Rochefort](#).

2. ↑ Mel Brooks avec ses nombreuses versions des [Producteurs](#) offre une autre alternative également convaincante, celle de l'humour (noir) et du mauvais goût assumé.