

**CYCLE**  
**TOUS EN SCÈNE!**

# **CABARET**

de Bob FOSSE

**PRÉSENTÉ PAR ALEXANDRE ANGEL  
DU GROUPE CINÉMA**



**Mardi 5 février 2008 à 20h**

**Le Cinéma des Quais - Belfort**

**SÉANCE UNIQUE**

## FICHE TECHNIQUE DU FILM

Réalisation et chorégraphie :

Bob Fosse

Scénario :

Jay Allen et Hugh Wheeler

Direction de la photographie :

Geoffrey Unsworth

Musique :

Ralph Burns et John Kander

Décor :

Rolf Zehetbauer

Montage :

David Bretherton

Durée :

124 m.

Date de sortie :

13 février 1972

## PRINCIPAUX ACTEURS

Liza Minnelli (*Sally Bowles*)

Michael York (*Brian Roberts*)

Joel Grey (*Le Meneur de jeu*)

Helmut Griem (*Maximilien von Heune*)

Marisa Berenson (*Natalia Landauer*)

Fritz Wepper (*Fritz Wendel*)

Berlin 1931. Sally Bowles, chanteuse américaine, se produit au Kit Kat Club, cabaret à la mode, en ces temps de naufrage de la République de Weimar. Elle rêve de devenir actrice et n'hésite pas à accepter les propositions de clients fortunés pour arriver à ses fins.

Brian Roberts, jeune universitaire anglais, débarque dans la pension de Fraülein Schneider, pour y donner des cours d'anglais. Il y fait sur le champ la connaissance de Sally. Les deux jeunes gens vont s'éprendre l'un de l'autre, tandis que sur la scène du cabaret, un inquiétant meneur de revue, fardé et sarcastique, commente l'action en parallèle et que, dehors, gronde la Peste Brune.



# « Ich bin ein Berliner »



Un décor de carte postale avec sa verte prairie, ses sapins et une auberge qui pourrait être celle du « Cheval blanc ». On y boit, on y discute, on s'y amuse et, si l'on s'appelle Sally Brian ou Max, on y rêve de l'Afrique... La foule est mélangée et bon enfant. Un jeune garçon se met à chanter. Sa voix cristalline emplit bientôt tout l'espace. Son visage qui occupe la totalité de l'écran semble celui d'un ange. Une première jeune fille lui donne la réplique. Elle est aussi brune que lui est blond. Puis le chant est repris de table en table et s'enfle en clameur. La caméra descend lentement et l'on découvre que ce chérubin porte l'uniforme des *Hitlerjugend* et qu'il est entouré de jeunes Nazis. Max, Maximilien de Heuvre, qui dissipe avec un égal détachement ses amours, ses talents et son immense fortune, doit alors reconnaître que lui et les gens de sa caste, qui avaient cru pouvoir se servir des Nazis pour conjurer le péril communiste, ne peuvent plus désormais les mettre au pas, sauf au pas de l'oie... Ainsi s'achève une idylle aux champs dans cette Allemagne du tout début des années 30. Le pays est exsangue : il s'est déjà vidé du sang des Spartakistes et le pire reste à venir... L'économie, grevée par de trop lourds dommages de guerre, subit de plein fouet le krach de 1929 et l'inflation s'emballe. La bien timorée République de Weimar, née de la défaite, est en bout de course. Chômage de masse, misère croissante qui n'épargne pas les couches moyennes, climat de peur et démonétisation de toutes les valeurs... Tout cela se lit à ciel ouvert dans les rues avec leurs

cohortes de mutilés de guerre, de mendiants et de prostituées. Il suffit de se souvenir que le Berlin qu'évoque Bob Fosse est contemporain de celui de *M le Maudit*, qui est sorti en 1931. Quelques brèves séquences, qui claquent comme autant de coups de fouet, sont là pour nous le rappeler, surtout à tous ceux qui ont cru trouver un dernier refuge dans les cabarets et qui espèrent que les promesses de crépuscule leur feront oublier les cauchemars de l'aube. Assassinats au grand jour, premières chasses aux juifs, propos ouvertement antisémites professés sans retenue par les « braves gens », tableaux de chasse et scènes de rue... *Cabaret* trouve son inspiration dans les tableaux d'un Otto Dix, d'un George Grosz ou d'un Ludwig Kirchner. Les périodes qui suivent ou qui précèdent guerres et révolutions sont en général fertiles en débordements de toute nature, comme s'il s'agissait de rattraper le temps gâté par les privations, les sacrifices et les interdits en tout genre. Elles sont aussi, le plus souvent, fécondes sur le plan intellectuel et artistique. Le Berlin de l'entre-deux-guerres en est la parfaite illustration. Après Vienne au début du siècle et Paris à la veille de la Première Guerre mondiale, c'est lui qui a repris le flambeau de la modernité. Dada, le Surréalisme, l'Expressionnisme, la Nouvelle Objectivité (*Die neue Sachlichkeit*), autant d'avant-gardes qui irriguent et renouvellent les lettres et les arts. C'est à Berlin, au cœur de l'Europe, que l'on repense la cité et son architecture avec Gropius et le Bauhaus, dont le projet consiste à inscrire l'art dans les objets du quotidien. L'industrie cinématographique, avec la Ufa, est la seule en Europe à pouvoir rivaliser avec l'Amérique. Le théâtre connaît un renouveau et un essor sans précédent avec Max Reinhardt, Edwin Piscator ou Berthold Brecht. Toute cette avant-garde va, de plus, être fécondée par l'avant-garde russe qui fuit les premières persécutions staliniennes. C'est là un exceptionnel terreau pour toutes sortes d'expérimentations, y compris dans le domaine de la sphère privée où il s'agit de repenser la famille, le couple, l'amour, l'identité sexuelle.

La singularité du Berlin de cette époque, c'est que cette effervescence déborde des revues et des cénacles pour s'engouffrer dans les cabarets en n'hésitant pas à éclabousser un public qui participe, le plus souvent, du spectacle. Reinhardt et Brecht, parmi tant d'autres, goûtent tout particulièrement les arts de la rue, le cirque, les variétés, le music-hall. Ils se sont mis très tôt à l'écoute du jazz. Dans ce Berlin, au début du siècle, il y a plus de théâtres que d'églises. Les orgues de Barbarie dans la rue et les pianos mécaniques, du bastringue le plus sordide au club le plus sélect, ne se comptent plus. Introduit par Franck Wedekind, le créateur du personnage de Lulu, qui n'hésite pas à mélanger la grosse farce à la dramaturgie de Strindberg et d'Ibsen, un nouveau genre va bientôt connaître un succès fulgurant : la chanson satirique, celle qui démolit réputations, puissances et tabous d'une société tout à la fois corsetée et corrompue. Ces chansons, qui frappent tous azimuts, on les appelle des *Schläger* (de *schlagen* = frapper). Brecht les introduira dans ses pièces : ce sont les « songs » qui ponctuent l'*Opéra de Quat' Sous* (*Die Dreigroschen Oper*, 1928) ou *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (*Aufstieg u. Fall der Stadt Mahagonny*, 1930). Le cabaret, pour reprendre l'expression même de Wedekind, c'est de la « poésie appliquée ». Chaque cabaret a sa clientèle attirée : les travestis se retrouvent à l'Eldorado. Au

l'avortement libre, les hommes sont interdits (*Raus mit den Männern*). Si le Lady Windemere a été inventé par Isherwood et le Kit-Kat Club par Bob Fosse, le Tingle-Tangel (le piano mécanique) de Friedrich Holländer est de loin le cabaret le plus en vogue. C'est là que Marlène Dietrich fit ses débuts et fut remarquée par un certain Josef von Sternberg. On le retrouvera dans *L'Ange bleu* qui sort en 1930. Dans l'histoire des cabarets berlinois, un homme va jouer un rôle de tout premier plan en tant que journaliste, chansonnier et dramaturge, c'est Kurt Tucholsky. C'est lui qui aura l'insigne honneur d'être le premier à être déchu de la nationalité allemande par les Nazis. Dès leur arrivée au pouvoir, les Nazis investissent en force les cabarets qui ferment les uns après les autres. Fin de l'histoire et début de l'Apocalypse... On conçoit aisément que cette ambiance de fin du monde d'un pays le dos au Mur continue à exercer une véritable fascination, parfois morbide. De David Bowie à Ingrid Caven, en passant par Nina Hagen et Ute Lemper, nombreux sont ceux qui ont chanté le Berlin de l'entre deux guerres.

Plus singulier encore : le Grand Rabbin de Berlin qui avait déclaré en 1976 à Jean-Michel Palmier, l'auteur du magnifique *Berliner Requiem* : « Si je devais avoir une autre vie, je demanderais à revenir vivre à Berlin dans les années 20 ».

Jean-Pierre Sinot





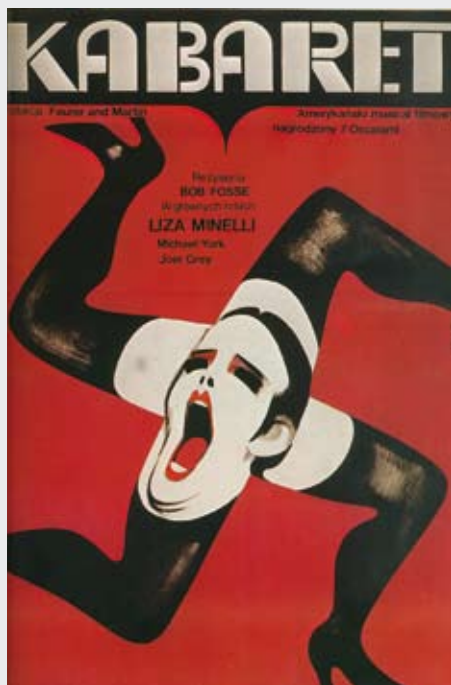
**It's show time, folks !**

Liza Minnelli et Bob Fosse.

L'œuvre de Bob Fosse, cinéaste, laisse à ceux qui l'ont apprécié un étrange goût de formol, quelque chose de clinique, à l'image des yeux baignant dans des bocaux, dignes d'un vieux film d'horreur, sur une étagère de l'hôpital de *Que le spectacle commence* (*All That Jazz*, 1979). Et ceux qui l'ont connu danseur et souvent chorégraphe, dans des comédies musicales de l'âge d'or telles que *Donnez-lui sa chance* (*Give A Girl A Break*, 1953), de Stanley Donen, *Embrasse-moi, chérie* (*Kiss Me Kate*, 1953) de George Sidney ou *Ma Sœur est du tonnerre* (*My Sister Eileen*, 1955), de Richard Quine, le savent bien : le rapport entre le visage de freluquet sympa, très livreur de pizza aérien du danseur des films cités et le réalisateur de cinq long-métrages autopsiant le monde du spectacle, en nous en révélant ses facettes mortifères, ne coule pas de source.

Tout comme n'est pas évident d'aborder, comme une œuvre de cinéaste qui compte, celle qui n'est constituée que de cinq films, à la fois adulée (*Cabaret* obtient huit Oscars en 1972, *Lenny* le prix d'interprétation féminine à Cannes en 1975 pour Valérie Perrine et *Que le spectacle commence* rien moins que la Palme d'Or en 1980) des festivals et de la critique, et, en même temps, étrangement « zappée », comme œuvre, par les exégètes qui n'y voient qu'exercices de style tape-à-l'œil, doublés de nids à clichés (la Mort en robe de mariée de *Que le spectacle commence*). L'œuvre de Fosse

ne fait guère l'objet d'un culte. Il n'y a que le passionné Martin Scorsese pour placer *Que le spectacle commence* dans sa liste des plus grands films américains de tous les temps. C'est qu'on préfère garder le souvenir justifié d'un chorégraphe majeur de la scène et du cinéma et il est vrai que son style,



La version polonaise de l'affiche.

immédiatement reconnaissable, a fait école tout en restant inimitable. A la fois élégante et dynamique, discrète et exubérante, imprégnée de jazz mais aussi de musiques traditionnelles (donc cultivée), cette griffe se distingue par l'audace. Il suffit de plus que Robert Fosse rentre en scène pour que ce soit le *Musical* dans son ensemble qui semble progresser d'un bond vers la modernité.



Né en 1927, Bob Fosse fut le prototype de l'artiste américain dont la vie fut entièrement vouée (sacrifiée ?) au spectacle. Son passage derrière la caméra n'est en soi pas étonnant. Ce qui surprend, c'est d'abord que cette carrière de cinéaste est tardive (cinq films répartis sur les quinze dernières années de la vie de l'artiste). C'est ensuite l'ambition qui caractérise les long-métrages. Si *Sweet Charity* (1969) reste imprégné de l'esprit des « sixties » et, de ce fait, se fond un peu plus que les suivants dans une mode datée, les quatre autres n'auraient en aucun cas pu être réalisés par, mettons, Gene Kelly. En quatre films, Bob Fosse réalise quelque chose de remarquable en tant que cinéaste. D'une part, il y apporte son sens du spectacle et du rythme acquis en d'autres temps et sa grande connaissance des arcanes du show business. Mais il y a plus... Si l'agacement occasionnel produit par son cinéma, une certaine propension à la coquetterie, le flirt constant avec le mauvais goût, une thématique limitée (la mort derrière le show), peut se comprendre, il faut également reconnaître que ce cinéaste en est bien un. Car l'artiste se montre complet : perfectionniste et acharné, il s'entoure des meilleurs collaborateurs (voir les chefs-opérateurs prestigieux qui défilent !); ne se

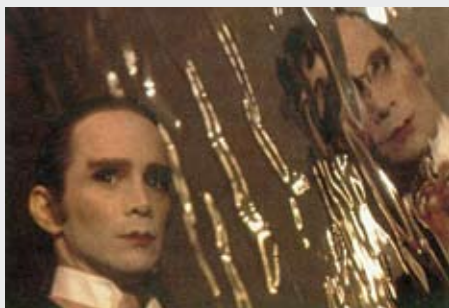
contenant pas de faire ce qu'il sait faire le mieux, il irrigue d'une certaine amertume et d'une lucidité aiguë des trames scénaristiques dignes d'Orson Welles (y compris dans l'ingrat mais passionnant, donc mésestimé, *Star 80* (1983)) et dote l'élégance alerte et stimulante de ses montages d'une prescience politique qui n'est pas indigne, elle, d'Eisenstein (les plans du vieux monsieur qui désapprouve le chant nazi dans *Cabaret*).

Et il y a plus encore : la convergence de ces qualités inscrit et impose Bob Fosse au cœur du dernier âge d'or du cinéma américain, celui des années 70, où se sont illustrés nombre de réalisateurs à l'énergie dépoussiérante tels que Scorsese, Cimino, Coppola ou Robert Altman. Certes, la tendance générale de l'époque se plaisait à envoyer le spectateur de l'autre côté du miroir, là où s'annihilent les illusions. Et Fosse, dans sa manière de contaminer l'espace du show par les métastases de son envers mortifère (les nazis dans *Cabaret*, la violence puritaine de *Lenny*, la mort clinique d'*All That Jazz*, etc.), ne dépare pas au sein d'une décennie inquiète.

Son inquiétude à lui, nichée entre l'exaltation du spectacle et la hantise de la mort, est celle de l'artiste américain archétypal. Bob Fosse a eu l'agaçant génie de mettre en scène, se sachant cardiaque, sa propre mort dans *Que le spectacle commence* par le biais de son alter ego Joe Gideon, interprété par Roy Scheider : Bob Fosse étant lui-même passé sur la table d'opération pour une intervention à cœur ouvert.

Huit ans plus tard, en 1987, il succombe à un ultime infarctus.

Rarement œuvre ne fut plus cohérente.





## LIZA MINNELLI : Dis, quand reviendras-tu ?

Chère Liza,  
Décidément ce n'est pas facile d'être devenue une star-V.I.P. de la chanson sans que plus personne ne vous réclame au cinéma ! Et pourtant à seize ans c'est «du bon pied» (*Best Foot Forward*, un musical) que vous vous êtes lancée dans la carrière sur Broadway. Une maman immensément célèbre grâce au *Magicien d'Oz* et un papa qui fut rien moins que metteur en scène, directeur artistique, décorateur, peintre et costumier avant de devenir un réalisateur surdoué pour la MGM : *An American in Paris* et *Gigi* vous ont fait aimer la France. Et puis le succès vous va bien, si vite au rendez-vous de vos premiers rôles au cinéma : une nomination pour *Sterile Cuckoo* (Allan J. Pakula), à vingt-trois ans puis l'Oscar à vingt-six pour ce *Cabaret* qui vous fait retrouver votre tandem fétiche, John Kander et Fred Ebb. Vous faites la même semaine en 1972 la couverture de *Time* et de *Newsweek* ! Vous voilà à égalité avec Judy Garland et Vincente votre père, qui tout de même aurait pu songer à vous faire jouer dans un de ses films ! Est-ce à ce point une fatalité d'être «fille de» pour connaître une carrière aussi éphémère que le seront vos quatre mariages (jamais plus de cinq ans) ? Car enfin on vous connaît plus pour vos liaisons (Martin Scorcese, Peter Sellers...), votre icône gay, que pour vos prestations d'actrice, dont la carrière fait un flop, dès *New-York New-York*, mal accueilli à sa sortie et qui reste pourtant un film aimé des adolescents...

Certes, j'ai vu, comme d'autres, votre étoile sur Hollywood Boulevard (la numéro 7000), mais brillera-t-elle au firmament des stars de toujours, dans cent ans ?

Votre destin est maintenant celui d'une chanteuse qui enchaîne les tournées, qui côtoie les plus grands (Sinatra, Aznavour, dans le passé), qui s'oublie dans des chorégraphies très show-biz, bref qui a (définitivement ?) changé de métier. Alors décidément elle est trop loin, la princesse héritière dont parlait Fred Astaire à votre sujet, «si Hollywood était une monarchie»...

Que n'avez-vous suivi le chemin d'une Barbara Streisand et filmé votre *Yentl* à vous, avec les gènes de votre père et l'héritage artistique de Judy !

Une étoile est-elle née trop tôt pour ne jamais éclairer notre cinématographie décadente, comme pour Romy il vous aurait fallu un Visconti pour vous révéler à vous-même...

Il nous reste à revoir le Scorcese : vous êtes dans l'artificialité des studios, enfin en première page, envisonnée, hésitant à l'exit de l'illusion perdue. Je suis comme De Niro candidate au début du film, brandissant une pancarte : «have a heart». Mais comme dans les films de votre père, «j'ai fait de ma peur un sport, une compétition, un tour en voiture.»



Il faut que je comprenne qu'après *Cabaret* et *New-York New-York*, le monde continue de tourner. Sans vous. Seule consolation, vous regarder en susurrant ces mots d'Ira Gershwin (votre parrain), issus de la chanson qui a inspiré votre prénom : «If you'll smile on me, all the clouds 'll roll away, Liza, Liza, don't delay come, keep me company»...

Frédéric Dupuit



*Portrait de la journaliste Sylvia von Harden*, 1926. Technique mixte sur bois, 120X88cm.  
Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris

**11 mars 2008**

**LES HOMMES PRÉFÈRENT  
LES BLONDES**

d'Howard Hawks (USA, 1953)

**22 avril 2008**

**TOP HAT**

de Mark Sandrich (USA, 1935)